

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Literatura Hispánica



**ANTONIO DE HOYOS Y VINENT: GENEALOGÍA
Y ELOGIO DE LA PASIÓN.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

José Antonio Sanz Ramírez

Bajo la dirección de la doctora

Ángela Ena Bordonada

Madrid, 2010

- ISBN: 978-84-693-2397-7

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO LITERATURA HISPÁNICA

ANTONIO DE HOYOS Y VINENT:
Genealogía y elogio de la pasión

TESIS DOCTORAL
DE
JOSÉ ANTONIO SANZ RAMÍREZ

DIRECTORA: ÁNGELA ENA BORDONADA
CURSO ACADÉMICO: 2008-2009

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
--------------------	---

PRIMERA PARTE

El círculo de las decadencias

CAPÍTULO I. Una sombra de la decadencia.....	18
CAPÍTULO II. Cinco calas en la literatura “Fin de siglo”	
1. Joris-Karl Huysmans	76
2. Jean Lorrain	89
3. Maurice Barrès	114
4. Rachilde (Marie-Marguerite Eymery).....	123
5. Albert Samain	132

SEGUNDA PARTE

Genealogía de la pasión en las novelas de Antonio de Hoyos y Vinent

CAPÍTULO III. Las novelas aristocráticas de la pasión	
1. <i>Pequeñeces</i> : tipos, ambientes y costumbres aristocráticas de la Restauración y la Regencia	139

2. El “nuevo mundo” y las novelas aristocráticas de Hoyos	145
3. Enseñanzas de la condesa de Pardo Bazán	153
4. Fuentes de la novela psicológica de la pasión: la novela inglesa y francesa del XVIII.....	159
5. Paul Bourget y el arquetipo del idealismo erótico finisecular.....	163
6. Síntomas juveniles de una sensibilidad decadente	167
7. Erotismo exótico: La España <i>faisandage</i>	177
8. Erotismo trascendental: Las <i>Femmes Damnées</i> de Baudelaire.....	183

CAPÍTULO IV. Las pasiones “de la vida vulgar”

1. La simbología erótica de <i>La Tentation de saint Antoine</i> de Flaubert.....	191
2. La infanta española de Albert Samain.....	198
3. Los placeres contemplativos del duque de Medina y de Des Esseintes.....	207
4. La poética ilusión de la lujuria. El maleficio de <i>Monsieur de Phocas</i>	213
5. El vitalismo malsano del marqués de Sade. <i>El monstruo</i> : la síntesis de un <i>cliché</i> literario.....	224
6. La fraternidad de la Lujuria, el Pecado y la Muerte....	231
7. El espacio y el tiempo de la voluptuosidad.....	236

CAPÍTULO V. Los infiernos de la pasión

1. La vindicación de la perversión por Baudelaire.....	241
2. La educación sentimental del esteta fin de siglo. Las “petits romans idéologiques” de Maurice Barrès....	245
3. Los “libros abominables y tristes”: necrofilia y amores infames.....	257
4. Bellezas crepusculares. La perseverancia en el deseo...	260
5. La rebeldía satánica de la pasión. <i>Les Diaboliques</i> de Barbey d’Aurevilly	269
6. El Naturalismo espiritualista de <i>Là-bas</i>	273
7. Del amor y la sangre	278
8. La sensualidad religiosa de <i>La procesión del Santo Entierro</i>	285

CAPÍTULO VI. Las máscaras de la pasión

1. La dimensión fantástica de la pasión. La “roman goguenard” de Hoffmann, Poe y Baudelaire.....	291
2. La perversión intelectual de la pasión. Rachilde.....	296
3. Narcisismo y ambigüedad sexual.....	302
4. Amor y conocimiento. La heroína erudita.....	305
5. La <i>femme allumeuse</i>	312
6. En las coordenadas del modernismo	320

CAPÍTULO VII. El elogio de la pasión	
1. El turbio cristianismo de Hoyos. Algofilia y voluptuosidad del pecado	328
2. La parodia del héroe decadente. Discrepancias con Felipe Trigo.....	338
3. La “demolición de las torres de marfil”	344
4. Contradicciones sentimentales de las “âmes fortes”...	353
5. Paralelismos del espíritu y la pasión.....	360
CONCLUSIONES	371
BIBLIOGRAFÍA	
1. Bibliografía de Antonio de Hoyos y Vinent	377
2. Bibliografía sobre Antonio de Hoyos y Vinent	387
3. Bibliografía de las fuentes de A. de Hoyos y Vinent....	392
4. Bibliografía general	398
CUADRO CRONOLÓGICO	404
APÉNDICE: REPRODUCCIÓN DE PORTADAS	408



Antonio de Hoyos y Vinent (1919)

Fail I alone, in words and deeds?
Why, all men strive and who succeeds?
We rode; it seemed my spirit flew,
Saw other regions, cities new,
 As the world rushed by on either side.
I thought, -All labour, yet no less
Bear up beneath their unsuccess.
Look at the end of work, contrast
The petty done, the undone vast,
This present of theirs with the hopeful past!

Robert Browning, ("The last ride together")

Donde habite el olvido,
En los vastos jardines sin aurora;
Donde yo sólo sea
Memoria de una piedra sepultada entre ortigas
Sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.

Donde mi nombre deje
Al cuerpo que designa en brazos de los siglos,
Donde el deseo no exista.

Luis Cernuda, ("Donde habite el olvido")

A Pilar

INTRODUCCIÓN

El estado actual de la obra de Antonio de Hoyos y Vinent muestra signos de un interés creciente, que, pese a su importancia, no excluye al marqués de esa nómina extensísima de escritores “menores” del primer tercio del siglo XX que permanecen relegados en el olvido, a la sombra de los "inmortales" de la literatura de ese período. Su personalidad y sus novelas han despertado la curiosidad de la crítica especializada durante los últimos años. Resultado de esa atención son los artículos y reseñas de Luis Sánchez Granjel (1974), Luis Antonio de Villena (1983), Pere Gimferrer (1984), Antonio Cruz Casado (1985 y 1987) y Marie-Stéphane Bourjac (1989), entre otros, que abordan la obra de Hoyos desde enfoques diferentes, arrojando nueva luz sobre ella y preparando el camino para posteriores estudios. Pese a ello, las investigaciones adolecen, con carácter general, de falta de ambición, requisito indispensable, si se quiere tener una perspectiva fiable de la obra de un autor tan prolífico. En efecto, gran parte de los estudios se centran en el periodo de 1912 a 1920, el de mayor éxito de Hoyos como escritor, ignorando su etapa de formación y los últimos años de la decadencia. La investigación de su producción completa no lo favorece la dominante predisposición de la crítica a poner en un segundo

plano los méritos literarios de una obra, que, en su conjunto, se piensa que no está a la altura de la personalidad turbulenta y enigmática de su autor. En la mayoría de los casos, da la impresión de que las novelas de Hoyos caerían definitivamente en el olvido si les faltara la gran fascinación que irradia sobre ellas su extraordinaria figura, y que tan sólo merecen ser apreciadas por la posibilidad que ofrecen de resucitar a “un personaje literario interesantísimo.”¹

Con esta tesis nos hemos propuesto dirigir el interés del lector hacia la obra literaria del marqués de Vinent, sin descuidar el evidente valor de su perfil biográfico, al que nos hemos aproximado en el capítulo I de la tesis (“Una sombra de la Decadencia”), con la finalidad de completar el retrato, todavía incompleto, del excéntrico aristócrata, iluminando algunos de las facetas principales de su carácter y de su trayectoria vital, que pueden satisfacer, de algún modo, la curiosidad del lector interesado por los aspectos biográficos de su personalidad.²

Nuestro trabajo ha consistido básicamente en describir la novela erótica de Hoyos a través de la identificación de los motivos literarios y de las fuentes que conformaron su particular sensibilidad literaria, para

¹ Luis Antonio de Villena, “Antonio de Hoyos y Vinent en 1916”, *Insula*, 443: octubre-1983, p. 10

² Contamos con algunos estudios que han profundizado en los aspectos biográficos de la personalidad de Hoyos y Vinent. Véanse las tesis de doctorado de Jesús Gálvez Yagüe, *Hoyos y Vinent: vida y literatura*, Tarragona, Universidad “Rovira i Virgili”, 1993; y de María del Carmen Alfonso García, *Antonio de Hoyos y Vinent, Una figura del Decadentismo Hispánico*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998 (en adelante *Una figura...*). Y el artículo de Luis Sánchez Granjel, “Vida y literatura de Hoyos y Vinent”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 285: marzo-1974, pp. 489-502

demostrar cómo confluyen en ella elementos heterogéneos y muy dispares, pero con un origen común, localizado en el vasto ámbito de la sensibilidad romántica. La identificación de las partes de este complejo entramado nos permitirá conocer mejor cómo se introdujo el espíritu decadente en España y los diferentes modos en que se manifestó en nuestra literatura; sobre todo, en un ámbito - especialmente favorable para su propagación- como el del sentimiento erótico, a cargo de un grupo minoritario de escritores, en el que había arraigado con fuerza el culto a lo excepcional y a lo relacionado íntimamente con lo prohibido. Durante las dos últimas décadas del siglo XIX, el amor en la literatura europea se había alimentado de la fuerza oscura de las obsesiones, a causa -entre otros motivos- del deliberado enfoque simbólico con que los escritores decadentes contemplaron los fenómenos de la vida sexual, y a su deseo morboso de exaltar los lazos que le unían con la muerte. Hemos intentado mostrar cómo la singularidad del marqués de Vinent reside en abanderar la enseña del simbolismo decadente en España, creando una obra extraordinaria y muy fecunda, insólita por su ambición, en la que el decadentismo es analizado en profundidad y llevado a sus últimas consecuencias, hasta su agotamiento; y en la que aparece representados, en toda su complejidad, una etapa de la educación estética y sentimental de la sensibilidad occidental, y un periodo concreto, particularmente interesante -por su perfil novedoso- de la historia moderna de España, en el que las circunstancias políticas y sociales permitieron creer, de forma más libre que en épocas anteriores, que no había faceta de la vida que no pudiera ser abordada bajo la óptica multiforme de la pasión amorosa.

En segundo lugar, nos ha guiado la intención de subsanar algunos errores de interpretación basados en lecturas de muestreo, por lo que nos hemos marcado como premisa de trabajo el estudio completo de la novela erótica de Hoyos. Este punto de vista permite comprender mejor la forma en la que el marqués sistematizó el sentimiento erótico del *fin de siècle*, y aporta una perspectiva idónea para la correcta descripción de la evolución de su obra; asimismo, ayuda a identificar las conexiones y el tipo de relación que se producen en sus novelas con la literatura del mismo género que se hacía fuera de España. En este sentido, hemos procurado que el perfil psicológico de los autores decadentes europeos quede suficientemente esbozado en este trabajo, recogiendo los fragmentos de sus libros que sirvieron de inspiración al marqués, sin hacer un análisis más pormenorizado de los mismos, que sería objeto de otros estudios. El capítulo II, titulado “El círculo de las decadencias”, pretende servir de guía al lector que no esté familiarizado con los autores del decadentismo. En él se enumeran los motivos literarios más característicos de las figuras que tuvieron una mayor repercusión en la obra de Hoyos. Siempre que ha sido posible, hemos intentado aportar, al lado de las fuentes europeas, aquellos ejemplos de la literatura española en donde se ha comprobado que un determinado motivo literario dejó impresa su huella. Este método permitirá mostrar el sello tan particular que tuvo el erotismo de Hoyos respecto al que practicaban en España otros escritores de la época, como es el caso de Felipe Trigo o Joaquín Belda.

Por otro lado, la identificación de motivos decadentes dentro de la literatura española puede servir de punto de partida y de guía para los trabajos interesados en los estudios comparativos. Con ese propósito pueden leerse las páginas en que se confronta al marqués con aquellos escritores que influyeron en él desde una posición estética alejada de la suya (Pardo Bazán, Unamuno, Felipe Trigo, Azorín, Pío Baroja o Blasco Ibáñez) o con aquellos cuya sensibilidad era más afín a la Decadencia (Rubén Darío, Valle-Inclán, Manuel Machado, Emilio Carrere, Álvaro Retana), así como las notas en que se sugieren analogías o afinidades entre la sensibilidad modernista y la sensibilidad amorosa de la literatura española del pasado (es el caso de la mujer fatal en el *Romancero*, o la inclinación del Barroco a los amores extraños y monstruosos).

Pese a todo, nos hemos visto obligados a fijar unos límites precisos en el estudio de la obra de Hoyos: el de sus novelas largas, pues éstas permiten observar con mayor claridad la evolución de los temas en un autor tan prolífico; acudiendo, como material complementario, a sus novelas cortas, cuentos, ensayos y artículos periodísticos, cuando han ayudado a clarificar la atribución de determinadas fuentes. Además de sus libros, nos hemos servido del abundante material que proporciona la literatura erótica de principios del siglo XX, prestando especial atención a las colecciones de novela breve, ya que en ellas aparecen configurados aspectos claves del proceso de formación de la sensibilidad erótica de la época. La bibliografía que se recoge al final de este trabajo contiene un extenso apartado dedicado a los libros del marqués, que abarca todos los ámbitos de su producción,

incluido el dramático y el ensayístico, el cual puede ser de gran ayuda al lector por la elevada nómina de títulos que incluye y por seguir un orden cronológico. Este apartado se completa con una amplia selección bibliográfica de estudios relativos al marqués y a su obra. Asimismo, se ha dedicado una sección a sus fuentes literarias, y otra a estudios de carácter más general. También se ha elaborado un cuadro cronológico de la biografía de Hoyos y de los hechos históricos y culturales más sobresalientes de su época. Finalmente, se incluye, en un anexo, una selección fotográfica de las portadas de sus libros.

En tales límites, el método de trabajo se ha basado en una labor de búsqueda e identificación de los motivos literarios y de las fuentes concretas de la novela erótica de Hoyos, justificando cada caso con ejemplos. En el proceso de localización de las fuentes, nos ha servido de gran ayuda el propio autor: unas veces, nos han guiado las citas literarias que antepone a los capítulos de sus novelas; otras, las numerosas alusiones que hacen a sus lecturas unos personajes de ficción que sienten con especial fervor “el veneno de la literatura”; por último, las interpolaciones que gustaba hacer el marqués en sus libros de fragmentos de la obra de aquellos autores que le habían servido de inspiración. Este trabajo de localización ha exigido el conocimiento previo de la obra de sus escritores preferidos, lo cuál no ha sido siempre fácil; sobre todo, con algunos libros de Jean Lorrain u Octave Mirbeau, claves en la formación decadente de Hoyos, que apenas han tenido difusión en España.

Se ha optado por un estudio cronológico de los temas, creyendo que esto permitiría apreciar mejor la coherencia interna y la evolución de la obra erótica del marqués de Vinent. Ha sido inevitable acudir a numerosas notas a pie de página para identificar y describir, de forma precisa, el tipo de relación que, en cada caso, se establece con las fuentes, ilustrándola con abundantes ejemplos. Cuando existen, hemos recogido las diferentes atribuciones de la crítica respecto a un motivo literario, señalando cuándo el motivo procede de una o más fuentes. La aparición reiterada de una misma fuente en varios capítulos de la tesis se debe a que - como sucede con *La Quimera* de Pardo Bazán, o los *Contes d'un buveur d'éther* de Lorrain-, influye en el marqués de modo diferente, o en momentos distintos de su trayectoria literaria; así, el valor de *La Quimera* es, unas veces, estrictamente formal, mientras que en otras afecta a la concepción de los motivos, con resultado distinto en uno u otro caso.

Una de nuestra principales aspiraciones ha sido la de ofrecer una imagen unitaria de la obra de Hoyos, la cual podía malograrse en el arduo proceso de identificación y explicación de cada una de las fuentes literarias; en este sentido, los títulos de los apartados del índice sólo aparecen en éste, pero no en el texto; con ello se pretende evitar en el lector la impresión de que cada capítulo se compone de apartados independientes.

La característica persistencia de motivos y fuentes en la trayectoria literaria del marqués de Vinent no permite deducir un estancamiento en el análisis de la pasión amorosa, como repetidamente señalan algunos de sus

glosadores. Existe una coincidencia general en creer que el principal defecto de su obra es la falta de originalidad. Sin embargo, esta opinión, sin dejar de ser cierta del todo, exige, al menos, una corrección. La predisposición del marqués a la imitación refleja, de forma indirecta, un aspecto esencial y característico de sus novelas, esto es, su adscripción a una estética *culturalista*, definida, en gran parte, por la constante apelación al lector, al que el escritor ofrece, de forma más o menos explícita, un extenso catálogo de fuentes intermedias, de máscaras o modelos “externos”. Esta tendencia a la imitación es una razón de peso en la influencia que ha tenido el marqués en épocas posteriores; sobre todo, para quienes vindicaron su figura en la década de los 70, con el afán de resucitar la poética modernista de principios del siglo XX. Así lo entiende Guillermo Carnero, que, subrayando la voluntad estética de los libros marqués, sostiene que en ellos el acervo cultural, expresado a través de figuras y circunstancias del arte o la literatura, es propuesto al lector como “cauce de comunicación”, a modo de “monólogos dramáticos”, con la finalidad de eludir el excesivo protagonismo del “yo”.³

El siguiente punto que afecta a cuestiones planteadas por investigaciones precedentes está relacionado con el estudio de la influencia de las corrientes literarias en boga: esto es, en qué momento se produjo, y cuál fue el efecto que tuvo el Realismo, el Naturalismo, el Simbolismo, el Exotismo, o el Prerrafaelismo en la obra de Hoyos; aspecto de no fácil

³ Se trata de una de las ideas clave de la poética modernista: la experiencia estética como génesis de la obra de arte. Véase la “Lectura” de Guillermo Carnero de Juan Gil-Albert, *Las ilusiones*, Barcelona, Mondadori, 1998, p. 34)

solución, sobre todo, si tenemos en cuenta que la mezcla de elementos diversos, a veces antagónicos, es uno de los rasgos específicos de su heterogénea personalidad literaria. Este punto tiene particular importancia, pues, si el enorme éxito de público de sus novelas se debió, en gran medida, a su obsesión por determinados motivos literarios - en los que se fraguó la leyenda del escritor raro y perverso-, también es cierto que marcó, de forma adversa, el destino de su obra, envolviéndola en un anacronismo que finalmente sería la causa de su decadencia y de su olvido. La intercalación que hacemos en estas páginas de los juicios críticos de la época relativos a esta cuestión -extraídos de los prólogos de sus novelas, de estudios, reseñas y entrevistas-, nos permitirá aclarar algunos aspectos de la misma, suministrando, asimismo, interesantes datos históricos acerca de la evolución general de la novela erótica en España.

Como colofón, si buscamos una imagen que resuma las fuentes literarias del erotismo del marqués de Vinent, acudiremos a una de sus novelas más célebres, *El árbol genealógico* (1918). Como en el árbol de la novela, la sensibilidad erótica de Hoyos hunde sus raíces en los terrenos de la obra del marqués de Sade, alimentándose de su sustrato y absorbiendo su malsana vitalidad. Ahí germina la semilla de su erotismo contaminado, y crece, de forma vigorosa, tras el descubrimiento de “la infinitad de facetas o variedades” de la vida sexual que mostró Flaubert en *La Tentation de saint Antoine* (1874). Finalmente, fructifica exuberante en aquellos recintos letales donde maduraron los frutos envenenados del simbolismo decadente: de los paisajes de arrabal del marqués se desprenden los mismos hedores

nauseabundos de la granja de Flachères de Rachilde (*Le Dessous*, 1904); sus huertos del pecado se adornan con la belleza impregnada de muerte de *Le jardin des supplices* (1898), de Octave Mirbeau; y los gabinetes de sus estetas se adornan con las flores monstruosas que colmaron la vanidad estética del Des Esseintes de Huysmans en *À Rebours* (1884).

Las novelas de la pasión de Hoyos son la plasmación literaria de un extraordinario trabajo de observación y análisis del sentimiento erótico finisecular y de principios del siglo XX. La conclusión que Hoyos extrae se resume en la siguiente tesis: al *ignorar* el instinto vital apagamos la llama del deseo, inhibiendo la voluntad de vivir; la falta de deseos es la muerte. Con ello, alude al enfriamiento de las pasiones y a la pérdida de contacto directo con la vida producida por la sensualidad cerebral del idealismo decadente. Las últimas novelas del marqués demuestran que el origen de la frustración decadente estuvo en su tendencia a convertir el ideal oculto de la pasión en un ideal estético. Su tesis es un encendido elogio de la pasión activa, en la que proclama “la demolición de las torres de marfil”, y que reivindica fervorosamente la vitalidad y el vigor de los instintos: “la llama inextinguible” de la pasión, aquélla de la que, unas décadas después, se haría eco Luis Cernuda, transfigurada en la metáfora del eterno fluir de la fuente:

Al pie de las estatuas por el tiempo vencidas,
Mientras copio su piedra, cuyo encanto ha fijado
Mi trémulo esculpir de líquidos momentos,
Única entre las cosas, muero y renazco siempre. ⁴

⁴ Luis Cernuda, “La fuente”, *Las Nubes* (1937-1938), Buenos Aires, Colección Rama de Oro (1ª ed. 1943), ed. facsímil, Visor, 2002 (2ª ed.), p.35

PRIMERA PARTE

El círculo de las decadencias

CAPÍTULO I. Una sombra de la decadencia

La estrecha unión de vida y literatura que conforma la personalidad de Hoyos y Vinent hace que el trabajo de identificación de las fuentes literarias de sus libros se aproxime, en muchas ocasiones, a una reconstrucción biográfica. Hoyos gustaba hacer creer que la mayoría de sus novelas habían sido vividas antes de ser escritas; se complacía en confundir los límites de la inspiración inmediata - procedente de un motivo natural, originado en su propia vida-, y los de la inspiración indirecta, basada en un motivo literario. Para el marqués de Vinent, la obra era un reflejo de la propia vida. Las numerosas semblanzas de la época que describen su personalidad y sus gustos revelan constantes analogías entre el temperamento y el estilo de vida del marqués y el de los excéntricos aristócratas de sus novelas. Cuando Rubén Darío trazaba el perfil psicológico de Hoyos refiriendo su gusto por la elegancia extravagante y la admiración que sentía por las piedras preciosas, recordaba posiblemente un episodio de *La decadencia* (1909), en el que Hoyos describe las manos de Julito Calabrés, uno de sus “alter ego”. Así, los símiles y la simbología de los bellos nombres de las joyas en la novela (“Los anillos cesarianos-ágatas,

jacintos y crisopacios- que manchaban de malsanos livores sus cuidadosas manos de cortesana...” pasaron al poema de Rubén Darío (1914) para sugerir el alma contaminada del dandy:

Püeril y ampuloso, como un César romano,
la esmeralda manchando el marfil de su mano,
-tal como un exvoto en un campo de armiño-,
de Nerón tiene el vicio con el gesto de un niño.

Lo mismo modo sucede con el “retrato lírico” de Hoyos hecho por Rafael Lasso de la Vega para *El remanso* (1920). En él, es fácil reconocer el misticismo sensual y el culto nostálgico al pasado de Tulio Ponzano, el héroe libertino de *El hombre que vendió su cuerpo al diablo* (1915), prototipo del artista de la decadencia:

Era una rara mezcla de misticismo y epicureismo; de los místicos tenía la dolorosa clarividencia, la certeza de lo finito de todas las cosas, la sensación perenne de la presencia de la Muerte, una sensación amarga y dulce que maceraba el espíritu mientras el cuerpo entregábase á pecaminosos deliquios; de los epicurianos el amor al placer, un culto sin límites á la voluptuosidad y una carencia absoluta de sentido moral. Amaba el placer sobre todas las cosas, pero no á la manera glotona de un emperador romano, sino con la noble elegancia de un Petronio. El placer para él no era banquete de ganapán, sino como prodigiosas frutas que iba extrayendo de una banasta para paladearlas con fruición. Había saboreado todas las voluptuosidades, había gustado de todos los goces, y la presencia misma del pecado y de la Muerte, que como dos simbólicas figuras le acompañaban siempre, hacían más intensos los espasmos de voluptuosidad, confundiendo en un sólo estremecimiento el placer y el dolor.⁵

⁵ Antonio de Hoyos y Vinent, *El hombre que vendió su cuerpo al diablo*, en *Los Contemporáneos*, Madrid, 352: 24-septiembre-1915, p.5

El fragmento de *El hombre que vendió su cuerpo al diablo* es la fuente del retrato del marqués que hizo Rafael Lasso de la Vega:

Es un príncipe magno y audaz, cosmopolita;
nostálgico de amores y de épocas gloriosas,
que une al culto pagano de las antiguas diosas
el éxtasis profundo de un santo cenobita.

Mas invade su espíritu la púrpura maldita,
que venció en los cortejos de las reinas fastuosas
del Oriente, y sus manos deshojan frescas rosas
sobre el cuerpo desnudo de Belkis infinita.

Ha tejido en sus prosas musicales y bellas,
cual combinan sus hilos de plata las estrellas,
el Amor y el Pecado, la pasión y el tormento.

Tiene un rictus perverso de ansiedades su boca;
y fuera del monóculo, su altivo rostro evoca
a un cardenal galante del gran Renacimiento.⁶

En Ramón Pérez de Ayala, también observamos esta coincidencia de la realidad con la ficción del modelo literario. La semblanza de Hoyos en *Troteras y danzaderas* (1913) le muestra en un espectáculo de circo, debatiendo de toros, con el aspecto de "un hombre deslavazado, rubicundo, rollizo y muy alto, noble por la cuna y novelista perverso por inclinación..", acusado de haber escrito "cuatro paparruchas imitadas de Lorrain y la Rachilde."⁷ En este caso, la fuente literaria de Pérez de Ayala es Florito

⁶ En Antonio de Hoyos y Vinent, *El remanso*, "Novelas para mujeres, Biblioteca Estrella", Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1920

⁷ Ramón Pérez de Ayala, *Troteras y danzaderas*, Madrid, E.D.A.F., 1966, p.182

Salazar, el aristócrata bohemio, de afectada elegancia, de *Bohemia triste* (1909), frecuentador de “poetas, cómicos, toreros y perdidas”, y autor de “Decadencia”, un poema en el que se mezclan “exóticas frases y graciosas chulerías que tenían el picante sabor de Lavapiés..” ⁸

Esta fusión de arte y vida en un temperamento tan peculiar ha hecho que el talento literario de Hoyos se vea ensombrecido por su novelesca y deslumbrante biografía. En efecto, Juan Gil-Albert recuerda, sobre todo, el porte “espectacular y enigmático” del marqués, pero sus novelas le atraen menos que “el personaje dramático que es, por sí mismo, de la comedia humana; por lo que hay en el de novelesco e, incluso, de dantesco.” ⁹

En efecto, Ramón Gómez de la Serna, en sus *Retratos contemporáneos* (1941), alude también a esa extraña curiosidad que despertaba el atrabiliario personaje dentro y fuera del mundo de las letras (“[...] tuvo días de novelería trágica mientras duró la inconciencia y acudía el marqués vestido con su overol o *mono* de seda azul, a los bares con mostrador de barricada.”, p.468), ostentando la inquietante y misteriosa ambigüedad de la máscara (“No perdía su concepción de la vida, que para él era como una mezcla de suntuosas máscaras y máscaras de destrozonas.

⁸ Antonio de Hoyos y Vinent, *Bohemia triste*, en *Los Contemporáneos*, Madrid, Año I, 12: 19-marzo-1909, p. 3

⁹ Juan Gil-Albert, “Un personaje”, en *Crónica General*, Valencia, Pre-textos, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995, p.53. En *Du dandysme et de Georges Brummell*, escrito en 1844, Barbey d’Aurevilly sostenía que el dandy “reinaba por su aire enigmático”, produciendo “siempre lo imprevisto”. Llevando siempre camisas fastuosas y trajes y sombreros impecables, Hoyos “asombraba a los pobres literatos de entonces con lo que recibía por mes..” (Ramón Gómez de la Serna, “Antonio de Hoyos”, en *Retratos completos. Retratos contemporáneos*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 470)

El era unas veces suntuosa máscara y otras el rey de las destrozonas.”, *ibid.* p.470), uno de los motivos literarios predilectos de Hoyos, que mejor reflejaba su “sino escabroso y trágico.”

El marqués poseía una personalidad singular y ambivalente, aunque, en el fondo, característica de esas figuras raras y pintorescas de la época que formaban la bohemia literaria madrileña, con las que el aristócrata gustaba mezclarse (“[...] traía a nosotros de los salones herméticos de la aristocracia, algo así como una documentación suplementaria [...] Daba tono a la vida de entonces la presencia siempre correcta del marqués literato, que no faltaba a los banquetes literarios o, si faltaba, siempre había una carta suya con corona de marqués en que pedía disculpas por no asistir al acto.”, *ibid.* p.470), y con las que se sentía hermanado estéticamente en la defensa de la Belleza y el Arte, durante unos años en que “sobre una España serena y llena de carácter, el arte parecía irse a imponer a la vida amansando su ferocidad.”(*ibid.* p.471) Gómez de la Serna resume éstas y otras ideas, en el retrato de Hoyos -una de las más finas glosas que se han hecho de su personalidad-, dejándonos la imagen imborrable del turbio aristócrata esperando el tranvía que había de conducirlo a los barrios bajos madrileños, cuando “ya estaba envuelto por la espiral del anticiclón que había de estrellarle en la muerte.” (*ibid.*,p.472) ¹⁰

¹⁰ El símil de la máscara -seña de identidad del marqués- reaparece en la crítica posterior:

Antonio de Hoyos fue una gran máscara, el autor de una representación llena de oropel que fue su vida. En él es más importante el personaje que la obra, y ésta cobra más interés como proyección de una vida que se quiso arte y escándalo. (Luis Antonio de Villena, “Antonio de Hoyos y Vinent, la pose y la decadencia”, en *Corsarios de guante amarillo. Sobre el dandysmo*, Barcelona, Tusquets, 1983, p. 120).

El origen aristocrático de Hoyos dejó una marca indeleble en la fisonomía de su espíritu y en la naturaleza de sus gustos estéticos. Sus padres fueron don Isidoro de Hoyos y de Latorre, marqués de Hoyos y grande de España, y doña Isabel Vinent y O'Neill, marquesa de Vinent. Su hermano mayor, José María, ostentó el título de marqués de Hoyos a la muerte de su padre, y Hoyos el de marqués de Vinent, heredado de la madre. Nació en el palacio de su abuelo, el marqués de Hoyos, de la calle Florín de Madrid, actualmente calle Fernanflor, próxima a la carrera de San Jerónimo, probablemente el día 2 de mayo de 1884 .¹¹

Los primeros recuerdos de su infancia, entre los años 1888 y 1900, transcurren en el tiempo de la regencia de la reina María Cristina, periodo que Hoyos rememora en *El Primer Estado (Actuación de la Aristocracia antes de la Revolución, en la Revolución y después de ella)*, un ensayo de madurez, con fragmentos de sugestiva belleza, donde analiza, con un

William Butler Yeats creía que “The poet finds and makes his mask in disappointment..” (“Anima Hominis”, en *Per Amica Silentia Lunae*, London, Macmillan, 1918, VI). Como el poeta irlandés, el marqués reflexionó siempre sobre la imitación en el arte y la vida, sobre la vivencia de otras vidas y la condición alegórica del “yo”:

I think all happiness depends on the energy to assume the mask of some other life, on a re-birth as something not one's self, something created in a moment and perpetually renewed; in playing a game like that of a child where one loses the infinite pain of self-realisation, in a grotesque or solemn painted face put on that one may hide from the terror of judgment.. (*ibidem*.)

¹¹ A falta de que aparezca la partida de nacimiento, no podemos saber la fecha exacta del nacimiento de Hoyos, pues, como afirma María del Carmen Alfonso García, el propio autor proporcionó a lo largo de su vida datos contradictorios:

Si se atiende a uno de los testimonios más utilizados, una entrevista realizada por José María Carretero (*El Caballero Audaz*) en 1916, la fecha ha de situarse en 1885, puesto que el escritor, en ese momento reconoce tener treinta y un años. Sin embargo, la cuestión está lejos de despejarse de forma tan sencilla, porque tiempo después -1922- el propio Hoyos proporciona una información muy diferente a Artemio Precioso, en una entrevista que figura “a manera de prólogo” para la novela *La celada*. En ella dice haber cumplido treinta y ocho años el día 2 “del pasado mayo”, de lo cual habría que deducir que nuestro autor había venido al mundo el 2 de mayo de 1884, idea que él mismo corrobora en *El Primer Estado*, cuando, al hablar sobre el asesinato de Cánovas, ocurrido en 1897, señala que en aquel entonces contaba trece años. (María del Carmen Alfonso García, *Una figura...*, op. cit. p. 19)

enfoque autobiográfico (“contaré lo que he vivido”), la situación de la aristocracia española desde la Restauración borbónica a la proclamación de la Segunda República.¹²

Pronto comprueba el lector de *El Primer Estado* que está ante uno de esos libros que cautivan por su extrema rareza. No es habitual encontrar un testimonio semejante al de estas páginas nostálgicas del pasado, capaces de hacer renacer del olvido las “sombras” de la aristocracia europea del “viejo mundo” y de la Restauración y la Regencia en España; y, menos aún, que su semblanza llegue a nosotros así, de primera mano, evocadas de forma directa por alguien que llegó a conocerlas personalmente, de las que guardó recuerdos imborrables, mostrando imágenes insólitas de su carácter y del mundo en que vivieron, unas vidas y un mundo con los que la personalidad del marqués constituye un binomio inseparable:

De estas sombras, en los cuarenta y dos años de mi vida, he visto, como en una sesión de espiritismo, cuajar algunas; otras, esfumarse en la penumbra inicial; alguna las conocí ya cuando no eran sino una sombra, una pálida evocación de lo que fué, algo como releer una página de historia en un *Grévin* de figuras de cera. Tal Eugenia de Montijo, emperatriz de los franceses, en cuyo palacio de Far[n]boro[u]gh Hill pasé unos días, con quien me senté en la portentosa galería bajo el cuadro de Winte[r]hal[t]er *La emperatriz Eugenia y sus damas*; tal el emperador Francisco José de Austria, a quien mi padre, el

¹² Según Hoyos, la nobleza era por entonces un grupo minoritario, de poder político restringido y escasa fuerza social. Circunscrita al ámbito cortesano, “su influencia política redujose a lo sitios que en el Senado ocupaban los Grandes, casi siempre con un valor decorativo.” En el orden social su papel era también accesorio, de segundo orden, “muy para figurar en crónicas de salones.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *El Primer Estado. (Actuación de la Aristocracia antes de la Revolución, en la Revolución y después de ella)*, Madrid, Renacimiento, 1931, p. 9). Galdós, en una carta a *La Prensa* en 1884, hablaba ya del “acabamiento total de la aristocracia como fuerza social y política.” (en Andrés Zamora, “*La condesa del Zarzal es un monstruo de infamia*”. Diablas azules en la Restauración”, *The Colorado Review of Hispanic Studies*, Vanderbilt University, vol. 4, 2006, p. 273)

marqués de Vinent, embajador de la corte en Viena, me presentara una tarde en los jardines de Schemberun [*sic*]; tal el conde José de Hoyos, primo de mi padre, de la rama austriaca de la casa de Hoyos, único compañero del archiduque Rodolfo y de la baronesa Vetschera la noche del drama de Mayerling.¹³

Las primeras páginas del libro rememoran las impresiones infantiles de su autor, aquellas que van a definir el tono peculiar que tendrá la vida de la aristocracia en sus novelas: “Mi primera visión inconsciente de la sociedad fue la elegancia; la segunda, la del escándalo..” (p. 11):

De mi primera habitación en el palacio de mi abuelo, el marqués de Vinent, en la calle del Florín, hoy de Fernanflor, no recuerdo nada o casi nada: chismes de servidumbre, historias de ayas murmuradoras con escasa prudencia que sin hacer caso de la presencia del *niño* que aun no tenía edad de comprender, se entregaban al cotilleo, y, en las breves incursiones al salón de mamá, comentarios sobre un libro que ni podía hojear ni, aunque pudiese, lo entendería. (p. 13)

Ese libro misterioso era *Pequeñeces* (1890), del padre Luis Coloma. Precisamente, una de las parientes del marqués, su madrina, la duquesa Leonor de Osuna, había protagonizado en la vida real una historia cortesana que Coloma atribuye en la ficción a Currita Albornoz. La duquesa - que no tenía descendencia- adoraba a su ahijado, pero “era su empaque tan altivo, tan seco y frío, que la odiaba cordialmente..” (p. 14) Solía llevarle de paseo

¹³ *El Primer Estado, op. cit.*, p.12. Eugenia de Montijo (1826-1920), esposa de Napoleón III, abandonó París precipitadamente tras la derrota de Francia ante Prusia, buscando refugio en Inglaterra, en su palacio de Farnborough Hill. El cuadro al que Hoyos alude, *La emperatriz Eugenia y sus damas*, uno de los más bellos retratos de la emperatriz que salieron de la mano de Winterhalter, se encuentra actualmente en el museo de Compiègne, en Francia. El emperador Francisco José I (1830-1916) subió al trono en 1848, tras la abdicación de su tío Fernando. Durante su reinado, la Casa de Habsburgo asiste a la formación del imperio Austro-Húngaro (1867) y a la unificación de Alemania bajo la hegemonía de Prusia, liquidándose la Confederación Germánica y excluyendo del nuevo Imperio Alemán a Austria-Hungría. En 1889, Francisco José perdió a su único hijo y heredero, el archiduque Rodolfo, encontrado muerto, en extrañas circunstancias, en el castillo de Mayerling junto a su amante, la joven María Vetsera. El asesinato del sobrino del emperador, el Archiduque Francisco Fernando, nuevo heredero al trono, por un nacionalista serbio en 1914, desencadenará la Primera Guerra Mundial.

por Madrid, “en la berlina forrada de raso *capitonné color café*, con cochero y lacayo de pomposa librea y británico empaque..” (p. 15) Evocando la “sombra prodigiosa” de la gran dama en los suntuosos salones de su palacio de las Vistillas, Hoyos ve encarnado el prototipo aristocrático de la elegancia. En efecto, la esbelta figura de la duquesa Leonor ofrecía, por esos años, una de las imágenes más deslumbrantes de su clase durante la Restauración:

Me habían enviado allí con el aya para que mi madrina me viese. [...] Me parece entrever salones muy grandes, muy grandes; sederías, cuadros, muchos cuadros, y, en fin, un salón o gabinete, creo que era una rotonda, tapizado de damasco azul celeste con barrocas tallas doradas, y allí, de pie, la duquesa Leonor, princesa Salm por su nacimiento; después de viuda del duque de Osuna, princesa Croy..

Me parece, en ese vago neblinoso de la subconciencia, verla aún. Alta, delgada, erguida, con un aire insuperable de gran señora, vestía un traje de raso *mordorée* (que viene a ser cobrizo) con abalorios de cristal; un traje que, a pesar del tiempo transcurrido (cuarenta y uno o cuarenta y dos años), y pese al ridículo inherente a las modas pasadas, viejas sin la consagración de lo antiguo, no sólo no me da la impresión de grotesco, sino la de una elegancia insuperable. (p. 16)

La duquesa solía presentarse en sociedad con “unos finísimos guantes de Suecia grises, un cigarrillo ruso entre los labios y al cuello el fabuloso collar de perlas negras de la casa de Osuna..”, un collar que sería motivo de una de las escandalosas historias que rodearon la vida turbulenta de la aristócrata, hecha “de la madera de las grandes emperatrices y los grandes aventureros”:

Porque ha de saberse que esta duquesa de Osuna [...] fue una aventurera. La falsificación del collar de perlas, página digna del historial de una *madame* Humbert, y el incendio del castillo de Borain [sic], pasto de las llamas cuando estaba próximo a serlo de los acreedores, son hechos que evocan a Cagliostro y a Juana de la Motte Valois. (p. 17) ¹⁴

El episodio de *Pequeñeces* en que Currita es expulsada de palacio (libro IV, cap. VII), reprendida por su vida de escándalos, se produce el día de la celebración de la Salve en la vieja basílica de Atocha, a la que por costumbre asistía la Familia Real, saliendo del Palacio Real acompañada por toda la Corte. De todas las ceremonias cortesanas, la de *las Capillas*, sobresalía, por su singular carácter:

Precedidos y guardados por ujieres y alabarderos en el fastuoso séquito de Gentileshombres y Damas de Su Majestad, precedidos por los Mayordomos de Semana, entre los que pasan Escrivá de Romaní, el Vizconde de Cubas y otros, entre los que se destacan Jefes de Palacio, el Marqués de la Torrecilla, el de Viana, el de Bendaña, cruzados los pechos por la banda azul y blanca de Carlos III; vienen los Reyes, alto y delgado él, con el uniforme del Ejército español, ennoblecido el pecho por las veneras de las Órdenes Militares cruzado por la roja banda del Mérito Militar, colgado al cuello el Toisón de oro; maravillosa de áurea, noble y señoril belleza la Reina, ostentando alta corona de brillantes y turquesas, al cuello, alto, torneado y erguido, los hilos de solitarios; en fin, la Reina Doña María Cristina, con su nobleza insuperable y su regia apostura, siempre de gris, blanco, negro o malva, con perlas de excepcional belleza. Precediéndoles y siguiéndoles, los Infantes, la dignidad tan española de la Infanta Isabel, la apostura resuelta de Don Fernando, la bondadosa dignidad de la Duquesa de Talavera.

¹⁴ El año 1866, la princesa María Leonor de Salm-Salm se casó - con veinticuatro años - con Mariano Téllez-Girón y Beaufort Spontin (1814-1882), XII Duque de Osuna. Junto a su marido, llevó una vida de lujo y de gastos desmedidos que acabarían con una de las fortunas más importantes de España. En Madrid, era proverbial la frase “Ni que fuera un Osuna..” para referirse a alguien que derrochaba su dinero. Leonor vivió fuera de España los últimos años de la vida del duque, residiendo en el lujoso palacio de Beauraing (Bélgica). Tras la muerte del duque, contrajo matrimonio con el Duque de Croy-Dülmen el año 1885, produciéndose, al poco tiempo, el extraño incendio que menciona Hoyos, y que destruyó todo el palacio.

En fin, las Damas de la Reina, la Duquesa de Alba, con su juvenil belleza, y las portentosas preesas de su Casa; la de Arión, bella y elegantísima con el manto de armiño bordado con las armas; la de Durcal, blanda como un ensueño de Fra Angélico; la Marquesa de Viana, con las esmeraldas de la Duquesa de la Roca; la Condesa de Casa Valencia, con las admirables de su madre la marquesa de la Puente y Sotomayor, y otras, y otras más, un río mágico de sedas, de pieles de oro, de pedrerías y de encajes.

Gentilshombres Grandes de España Alba, Plasencia, Peñaranda, Bondad Real, Arión, Aliaga, Villagonzalo, Vistahermosa, Sotomayor...

La Capilla. La Corte se ha instalado. Trajes[,] preesas, uniformes, cruces y condecoraciones. Sobre algunos pechos, yace el áureo vellocino que con sus argonautas conquistó Jasón; sobre otros, triunfa la Inmaculada. Hay insignias que dicen de las cruzadas de antaño contra infieles y otras que hablan de vuelos imperiales sobre el mundo. Perlas que valen millones y joyas que pertenecieron a Reinas, héroes, Santas y mujeres fatales que cambiaron el curso de la Historia.

Suena una música suavísima, que con las nubes de incienso, se esparce por los ámbitos del templo. Genuflexos esperan todos el comienzo...

Entonces surge, revestido de pontifical, el Patriarca de Indias, y , avanzando, detiéndose ante el ascua de oro del altar y lentamente da su bendición.¹⁵

Hoyos recuerda que los sábados por la tarde, tras los oficios, el cortejo real se desplazaba a los jardines del Retiro:

Las tardes del sábado en el Retiro por los años 93 o 94, tras la ceremonia piadosa, la corte, en carruajes a la Gran d'Aumont, seguidos de la escolta se trasladaba al Retiro y daba algunas vueltas por el paseo de coches, repartiendo saludos y sonrisas.
(p. 26)

¹⁵ Antonio de Hoyos y Vinent, "Ceremoniosamente muy Corte de España", *Madrid Chic*, Editorial, s.l., s.n., 1924?, [pp. 8-11]

Por entonces, “El Retiro era un encanto; don Cecilio Rodríguez no se había abatido sobre él con reformas, gratas y bonitas a veces, pero que, indiscutiblemente, le roban carácter.” (p. 26) Por el recién inaugurado paseo de Fernán Núñez, “podían transitar los coches; no existían los horribles automóviles; acudía allí [...] muy escasa gente; los jinetes y los trenes lucían mucho.” (p. 27) ¹⁶ Estos carruajes eran “trenes prodigiosos”, que lucían su “empaque aristocrático”- con los *colores* de las casas y sus emblemas heráldicos - circulando lentamente, descubiertos, haciendo gala de su distinción y su grandeza: “Porque en aquellos días, con ver y de lejos los matices de los trenes, se sabía el nombre de sus dueños.” (p.28) En los rostros de los ocupantes, pertenecientes a las más grandes familias (los Alba, Fernán Núñez, Infantado, Medinasidonia), aún se podía ver reflejada “la voluptuosidad suprema de *desfilar*.”

Por encima de todos, sobresalía la “elegancia insuperable” de la reina regente. Hoyos veía a María Cristina como el símbolo de una época que iba a desaparecer absorbida por el flamante estilo de la vida moderna. Años más tarde, en las postrimerías del reinado de su hijo Alfonso XIII, surgiría un término que definía el tono de los nuevos tiempos, y que contrastaba con el carácter eminentemente protocolario de la elegancia española; ese término era lo *chic*:

La reina doña María Cristina era de una elegancia insuperable. Entendámonos: elegancia es una cosa, *chic* otra. El *chic* es como un subrayado casi caricaturesco de toda exageración. El *chic* es propio de la *star* cinematográfica, del deportista campeón, de la

¹⁶ El paseo de Fernán Núñez y, en concreto, la glorieta del Ángel Caído, es el lugar de una escena del cuento *La fruta prohibida*, donde un “viejo tenorio” evoca - como el marqués de Bradomín de Valle-Inclán-, uno de sus amores de juventud. (Antonio de Hoyos y Vinent, *La fruta prohibida (Poiret)*, en *Aromas de nardo indiano que mata y de ovonia que enloquece*, Madrid, Librería y Editorial Madrid, [1927],p.33)

bailarina de revista; es jugar fuerte, exhibirse desnudo en la playa, beber *cock-tails*, fumar, guiar *autos* y bailar semidesnuda a las cuatro de la mañana en los brazos de un caballero, ambiguo y amablemente anónimo. La elegancia es otra cosa, es más de reinas, más hecho para desfiles triunfales. El *chic* es francoamericano, la elegancia austriaco-española. (p. 29)¹⁷

“Pero no fue sólo la teatral parada lo que en el Retiro aprendí...” Mientras jugaba en las viejas plazoletas rodeadas de árboles - junto a otros niños *bien* que estaban al cuidado de las ayas-, el pequeño Antonio pudo escuchar de su boca historias que despertaban su curiosidad y que le aportaron “noticias fragmentarias de mundos (en la acepción convencional del término) distintos. Formaban un mosaico bastante completo de la vida social madrileña...” Algunas conversaciones oídas durante la comida en su casa, “sostenidas en inglés o en francés, cuando no con clave, sin que los padres supiesen ni aun pudiesen sospechar que el *niño* poseía la tal clave, acabaron de ilustrarme sobre algunos escándalos sensacionales.” (pp. 43 y 44)

Los años de formación que transcurren en Viena (1895-1898), viviendo en el viejo palacio donde su padre desempeñaba el cargo de embajador de España en Austria, dejarían también un recuerdo imborrable en su memoria. Hoyos estudió en el Theresianum de Viena, donde se había

¹⁷ Lo que diferenció siempre a la corte española de otras cortes europeas fue su “magnífica severidad” ceremonial:

Muy Corte de España dicese en París de las ceremonias graves y pomposas, que, en contradicción con la Corte versallesca y el XVIII francés, en lugar del minueto, exigen, tal vez, las notas más graves y nobles de las pавanas; fiestas y ceremonias que caracterizan al Palacio Real de Madrid.

Inglaterra y España, un poco (poco) Italia, son las últimas Cortes que quedan en Europa, casi, casi en el mundo. (Antonio de Hoyos y Vinent, “Ceremoniosamente muy Corte de España”, *op. cit.*, [p.3])

educado Alfonso XII, “para que aprendiese alemán y *no me acostumbrase* al lujo de la Embajada...” (p. 57) Aquí nace su temprana vocación literaria, estimulada por la atmósfera legendaria de la ciudad imperial, que Hoyos resucitará, más tarde, en las viejas ciudades de sus novelas, a cargo de finos estetas enamorados de la vida y el arte medieval, que deambulan, entre palacios e iglesias, por sus calles desiertas:

Es el caso que no podré jamás olvidar la ciudad portentosa, con sus viejas calles, de un raro sabor medieval, y sus amplias avenidas de góticos palacios, que cobraban prestancia de balada bajo las sábanas de nieve; ni olvidaré Schöembrun, con su glorieta coronada por las águilas imperiales; ni el viejo palacio Ipsitanti, residencia por aquel entonces de la Embajada de España. (p. 54) ¹⁸

En el recuerdo de los años que transcurren entre 1895 y 1898, Madrid deja paso a Viena, una ciudad nueva, con personajes y lugares insólitos, fuente inagotable de sensaciones, que Hoyos asimilaba, por entonces, con la serena perspectiva que ofrece “el transcurso de la infancia a la adolescencia”, en que “niño aún, no soy actor, sino sólo espectador casi consciente ya.” Viena fue para él “un sueño prodigioso”, y ello se debió a que, “como Espronceda en su infancia”:

... entonces lo miré con esa paz, ese sosiego
que en el alma infunde la niñez.

¹⁸ El propio Hoyos declara en una entrevista que en esos años comenzó a escribir:

- Muy joven... Tenía trece años y estaba en el colegio teresiano de Viena, donde, a consecuencia de un catarro, perdí el oído... Mi padre era embajador de España en Austria-Hungría, y me pusieron allí para aprender alemán, y empecé a escribir inconscientemente, sin el menor proyecto literario, cuentos absurdos... (*El Caballero Audaz* [José María Carretero], *Galería*, II, Madrid, Ediciones Caballero Audaz, 1944, p.432)

En esa felicidad infantil también tuvo parte importante la tierna devoción que sentía por su madre: “[...] porque mi madre fue el culto de mi vida, y fueron para mi madre años felices, años en que culminó su arte social.” (p. 54) Por aquellos grandes salones - el de *Cortesinas*, el de *Archidukes* -, “con sus altos zócalos de marquetería, en que, sobre la caoba y el ébano, lucían peregrinos arabescos de nácar y marfil..”, Hoyos vio desfilar - entre los cuadros de pintores alemanes (Holbein, Durero) y españoles (Pantoja, Carreño) que cubrían sus paredes-, algunas “sombras augustas”, personajes ilustres, de vidas extrañas e inquietantes, que compartían una leyenda de trágico misterio. En la embajada española, pudo conocer al Archiduque Rainiero ¹⁹ y su esposa; y al conde Joseph Hoyos, primo de su padre, dotado de una “elegancia petulante entre Don Juan y Condottiero italiano”, único testigo presente en los sucesos del castillo de Mayerling, “cuando la tragedia del archiduque Rodolfo, el solo heredero varón del Imperio.” (p.56) Sobre el terrible episodio, Hoyos comenta que “aunque hablaban discretamente ante mí, y pese a que mi sordera se iniciaba ya, algo aprendía y algo averiguaba..”:

Supé que el conde Hoyos jamás hablaba de la tragedia en que perecieron Rodolfo y la Vestchera, que había sido una pesadilla horrenda, en que el protocolo cortesano puso una máscara de cera; que el viejo emperador, marcado por el sello de la fatalidad, que había de culminar en el desencadenamiento de la guerra europea, había resistido en pie, fuerte e inabitable como un roble centenario, y la emperatriz Isabel, que el anarquista Luchessi había de suprimir luego, huyó a través del mundo envuelta en las nieblas de un velo de locura. La Casa de Baviera, el rey Luis II (el de los castillos de ensueño, el

¹⁹ Es probable que Hoyos se refiera al Archiduque Rainiero Fernando (1827-1913), Archiduque de Austria, Príncipe Real de Hungría y Bohemia, nieto del Emperador Leopoldo II y de María Luisa de España, Infanta de Nápoles y Sicilia, e hija de Carlos III. El Archiduque Rainiero, uno de los miembros más liberales y cultivados de la familia imperial, contrajo matrimonio en 1852 con María Carolina (1825-1915), hija del Archiduque Carlos de Austria, vencedor de Napoleón en la batalla de Aspern-Essling (1809).

Lohengrin misterioso que el cisne sagrado había de arrastrar al lago) flotaban en la atmósfera como figuras borrosas de un tapiz. (p. 57)

Durante su tiempo libre, Hoyos hacía *sport* “en el palacio que en los alrededores de Viena poseía el príncipe Cumberland, tío del rey Alejandro [¿Alberto?] de Inglaterra, con los jóvenes príncipes, y a veces iba a algún palacio archiducal.” (p.58) Sin embargo, el grato recuerdo de los compañeros, unido al de la extraordinaria belleza de la ciudad imperial, “que me deslumbraba y hacía soñar”, se impregna de dulce tristeza al evocar la atmósfera de decadencia que se respiraba en la Viena de fin de siglo:

El Pratter ya no era el escenario maravilloso de las aventuras imperiales o principescas. Había muchos coches y una deliciosa instalación ferial, *Venedic in Wien*, con canales, puentes y góticos palacetes. Tampoco la Opera era ya la de antaño. No vi la corte con su emperador ausente en una abstracción de misterioso poder, ni los archiduques prognáticos, conquistadores, petulantes y desdeñosos, embutidos en los uniformes blancos y verdes, constelaciones de viejas veneras inexistentes ya - el gran maestro de la Orden teutónica, el de San Esteban, los caballeros del Toisón de Oro o del Espíritu Santo-, ni las feas archiduquesas curtidas, apergaminadas, acartonadas bajo joyas fabulosas. Había Opera, sí, y bailarinas muy guapas, muy elegantes; bailaban los viejos *ballets* -Excelsior, Copelia, Round un Wien-. Pero faltaban las leyendas inquietadoras, la suerte irónica agazapada allí, en la figura petulante de un archiduque embutido en el rojo y blanco, blanco y verde, de los uniformes imperiales. (pp. 58 y 59)

Hoyos pudo conocer también a otros miembros de la corte española, una corte “lujosa, amable y frívola”, “de opereta”, de la que formaban parte el joven y elegante duque de Frías, “jefe de una de las más viejas y alcorniadas casas de la nobleza española”, arruinado ya, y que, pese a su “superpuesto britanismo”, recordaba a algunos retratos de Velázquez y Antonio Moro; y a Juan de Zavala, duque de Nájera, miembro de la

embajada extraordinaria que envió España a la coronación del zar Alejandro de Rusia, en la que gastó “millones en representar a su rey.” (p. 66) En otro lugar, Hoyos evoca, de forma confusa, “la pompa deslumbradora” de la embajada española, a su paso por Viena, y la magia de la ciudad de Budapest, en el año 1896, durante las fiestas del milenario de la fundación del reino de Hungría:

Era yo muy niño cuando pasó por Viena, donde mi padre representaba a la sazón a Su Majestad Católica, la Embajada extraordinaria en la Corte de Moscú, para la coronación del Zar. Confusamente recuerdo, en el recuerdo amado de aquella otra Corte Imperial (en que, en la magia de Buda-Pest, ví las fiestas del milenario del Reino de Hungría), el paso de los Duques de Nájera, el señorío del Duque Juan, la pompa magnífica de la Duquesa Carolina. Recuerdo la carroza *española*, de caoba y bronce, del prócer; las joyas regias de su esposa, los atavíos que, expuestos en algunos de los magos de la moda, hicieron desfilar el asombro de todo París.

En las brumas que velan los paisajes imaginativos, re veo el panorama fantástico de la Avenida Nereska, la elegancia severa de Schembroun [*sic*], los uniformes fastuosos de los magiares, el Prior de la Orden Teutónica, y qué sé yo cuántas cosas más.²⁰

A punto de finalizar el siglo, el ambiente alegre y mundano de la embajada española se ensombrecía con la llegada de las noticias de la guerra en Cuba y Filipinas: “Algo indefinible flotaba en el ambiente...” Hoyos leía los periódicos y las revistas ilustradas que aludían al conflicto:

[...] periódicos, muchos periódicos, en que los comunicados eran siempre iguales o muy parecidos: partidas insurrectas, incendios de ingenios, vómitos, fiebre amarilla, más expediciones de tropas, despedidas patéticas en los muelles, caudillos que se sucedían, Martínez Campos, Weyler, Blanco, Polavieja...

²⁰ Antonio de Hoyos y Vinent, “Ceremoniosamente muy Corte de España”, *op. cit.*, [pp. 3-5]

Los periódicos ilustrados traían *fotos* de embarcos, de generales, de campos de acción y vistas de ciudades exóticas. Los pies de los grabados, los artículos, los comentarios, eran optimistas, demasiado optimistas. (p. 71)

Sin embargo, era consciente de que la verdadera situación de la guerra aparecía reflejada “en las páginas cruelmente irónicas del delicioso *Gedeón* y en las caricaturas graciosísimas de “Mecachis” en las páginas de *Blanco y Negro*.” (p. 71), o en las versiones ofrecidas por “cualquier estampa de *El Motín* u otro periódico furiosamente anticlerical que cayese en mis manos.” (p. 73) El joven Hoyos prefería estas “lecturas rebeldes y jocosas”, que encendían su “imaginación exaltada de once años.”

Mientras tanto, Hoyos regresaría varias veces a España para realizar las pruebas del Bachillerato:

Pasaba una temporada en casa de mis tías, la marquesa de Zorzona, prototipo de la *señora* española, y de la marquesa de Villalobar, mujer encantadora, *chic* e inteligente, que en absurdas aventuras de lujo había disipado su fortuna. (p. 76)

La marquesa de Villalobar era la viuda de un hijo del “gran duque de Rivas, el autor de *Don Álvaro*”; conservaba algunos broncees magníficos, un Mengs y un cuadro atribuido a Ticiano, signos de “un gusto exquisito.” Sin embargo, lo que más admiraba Hoyos en la vieja aristócrata era que “de su existencia agitada, guardaba un arsenal de recuerdos pintorescos, curiosos e interesantísimos.” (p. 77)

Los síntomas del avance de la sordera eran cada vez mayores. No obstante, la enfermedad no fue nunca un obstáculo insalvable para Hoyos ni para su familia, que, sin dejar de atender a los cuidados que exigía el caso, procuró iniciarle pronto en la vida social:

Como yo comenzaba a quedarme sordo, los míos, con muy buen acuerdo, sin descuidar todos los medios para evitar la desgracia que se cernía sobre mí, en vez de dejarme aislado entre los doce y trece años, comenzaba a mezclarme en la vida social, donde los amigos de mi padre eran muy buenos conmigo. (p. 77)

En *El Primer Estado* se analizan las graves consecuencias que tuvo para la aristocracia la crisis de las colonias:

Toda esa sociedad de que nos habla el padre Coloma en *Pequeñeces*, y el conde de Las Navas en sus interesantes crónicas, y hasta “Montecristo” en su libro *Los salones de Madrid*, se había evaporado ya al soplo de la desgracia que traían consigo las guerras coloniales. (p. 77) ²¹

Los terribles sucesos que amenazaban al conjunto de la nación con una desgracia inminente, de efectos catastróficos, tras la pérdida de la

²¹ *Montecristo*, seudónimo de Eugenio Rodríguez de la Escalera, “el primero de nuestros cronistas de salones”, colaborador del periódico *La Época*, era “un caballero muy honrado y una bonísima persona, de buena fe sólo comparable a su sordera.” (*El Primer Estado*, op. cit., p. 164). *Los salones de Madrid* (1896) es una crónica social de la última década del siglo XIX, un espejo de la época: “Hay un libro delicioso de ingenuidad y buena fe que se llama *Los salones de Madrid*. Es un libro demasiado viejo, que no llega a antiguo. Modas, decorados y hasta figuras sociales están atrozmente *demodées*, sin haber recibido la consagración de la pátina del tiempo.” (*ibidem*)

Juan Gualberto López Valdemoro y de Quesada, Conde de las Navas (1855-1935) fue académico de la Real Academia Española y bibliotecario mayor de Su Majestad, autor de un *Catálogo de la Real Biblioteca*. No obstante, Hoyos advierte que en la Corte española -como en la inglesa-todavía se seguía manteniendo el sentido ceremonial y aristocrático de la vida del Antiguo Régimen:

Y todo esto que pudiese pasar por calenturientas evocaciones de otros tiempos, todo ésto, señorial y lejano, vive aún en la magnífica severidad de nuestra Corte española. Y vive, no con la curiosidad indiscreta de un museo *Carnavalet*, sino en la realidad, conservando la veneración fantástica, la minuciosidad etiquetera, el orgullo de las estirpes y el respeto de las gerarquías [*sic*]. (Antonio de Hoyos y Vinent, “Ceremoniosamente muy Corte de España”, op. cit., p.5)

guerra, alteraron los hábitos aristocráticos. Se podía apreciar en una de las actividades principales de la vida social madrileña desde los tiempos de la reina Isabel II: las representaciones en el Teatro Real:

La temporada del Real, adonde iba con mi tía la marquesa de Zorzone, era catastrófica. Vacía la sala, mientras una y otra noche se desarrollaba en el escenario el poema wagneriano del buque fantasma, las gentes se aburrían hiperbólicamente. (p. 77)

Pese a ello, el joven Hoyos podía disfrutar contemplando en los palcos la lujosa indumentaria de algunas mujeres distinguidas, de elegante belleza, como la condesa de Agrela, “Muy siglo XVIII”; o de la marquesa de Ivanrey, de aspecto “moderno y cosmopolita”, rubia, con una “belleza ligera de estampa francesa”, en la que se apreciaba la transformación del gusto de los nuevos tiempos. La fascinación que ejercieron estas extraordinarias *toilettes* sobre el joven Hoyos determinó su característico culto al vestuario femenino. Algunos de los rasgos más delicados de su obra se encuentran en las descripciones minuciosas de trajes, pieles y joyas, fruto de esta temprana educación de su sensibilidad en la moda. Para él, la moda fue siempre una fuente de gratas impresiones, y se convertiría en uno de los temas preferidos de sus novelas:

Todavía en las butacas del Real se veían *toilettes* inefables y sombreros hiperbólicos. La moda de las cinturas exageradas cedía ya; se llevaban aún *chinées*.

- ¿Dónde vas con mantón de Manila?

¿Dónde vas con vestido *chinée*?

Pero se llevaban también finos paños de claros matices bordados, trajes de raso *liberty*, de *glasé* verde mar o té con leche, con pasamanerías, y puestas de sol en forma de chapeos con soles de marcasitas y plumeros imprevistos. Y se veían abanicos muy bonitos, la mayoría antiguos, y anteojos de nácar y pañuelos de punto de Bruselas.

Saludos, comentarios mordaces, la atención fija en los palcos donde triunfaban *las elegantes*. (pp. 79 y 80)

El estado de letargo y de “inconsciencia absoluta” en que se encontraba el país el año anterior a la guerra con los Estados Unidos, en plena campaña de Cuba, se vio alterado dramáticamente con la noticia del asesinato de Cánovas en el verano del año 1897:

Un día, al llegar a casa de mi tía Valentina, la encontré a la pobre señora deshecha en llanto.

- ¡Han matado a Cánovas!

Por aquel entonces mis trece años no me permitían darme cuenta exacta de la magnitud de la catástrofe. Veía el acontecimiento aislado, desligado de antecedentes y ramificaciones [...] No podía concebir entonces aún la sutil y misteriosa organización del anarquismo mundial. (p. 83)

En las páginas de *El Primer Estado* se ensalza las dotes de estadista del hombre que impulsó la restauración de la monarquía en España con el regreso del rey Alfonso XII. La semblanza de Cánovas tiene como fondo el palacio de la calle Amor de Dios, residencia por entonces de la familia de Hoyos, y uno de los lugares preferidos de los recuerdos infantiles del marqués. Por los salones desfilaba lo más granado de la nobleza madrileña de esos años. El pequeño Antonio había visto, una vez, al ilustre político llegar al palacio acompañado por su mujer, para asistir a uno de los banquetes organizados por su padre:

Muy niño aún para comer a la mesa en los banquetes de casa de mis padres, me entretenía en curiosear la llegada de los convidados. Había en el viejo palacio que habitábamos en la calle del Amor de Dios una deliciosa escalera de gusto italiano, con

barandal deafiligranado bronce, que sostenía canastillas doradas llenas de flores, y tres balcones que daban a las galerías, balcones encantadores que emocionaron a “Montecristo” en su libro *Los salones de Madrid* y recordando aquellos a que Goya asomara a sus majas. Agazapado tras ellos vi entrar muchas veces la turbulenta elegancia de la duquesa de Plasencia; la suave y dulce belleza, apenas subrayada por una elegancia discretísima, de la vizcondesa de Irueste; la ramplonería muy señora, pese al subrayado de ordinariez muy *barrios bajos*, de Julia Javalquinto, duquesa de Osuna, y el encanto de Xiquena, junto al sol luminoso de la belleza de su hija Silvia, futura duquesa de Fernán Núñez.

Y entre todos ellos, destacándose de todos, sobresaliendo entre todos, Antonio Cánovas del Castillo. (p. 84 y 85)

Hacia el fin de la Regencia (1902), Hoyos regresa definitivamente con su familia a Madrid. De ese periodo son los comentarios que dedica en *El Primer Estado* a la figura de la condesa de Pardo Bazán, la “artista prodigiosa” que prologaría su primera novela, *Cuestión de ambiente* (1903), a la que se consideraba “uno de los más altos prestigios literarios en Europa.” (p. 100) Aunque la condesa siempre lo negara, parece ser que la llegada a la capital de una mujer como ella, de altas dotes intelectuales, debió de ocasionarle algunos problemas entre los miembros de su clase; lo cual no es de extrañar, pues, según Hoyos, en la nobleza madrileña de entonces casi nadie leía: “En la sociedad donde con tales condiciones había venido a caer su presencia causó una expectación, no diré hostil, pero sí desconfiada.” (p. 102) ²² La amistad con la condesa le permitió visitar su

²² Sobre el escaso afán cultural de la aristocracia y el poco interés que sentían los miembros de la clase social del marqués por sus novelas, véase la entrevista de *El Caballero Audaz*:

- En el ambiente social en que vives, y dada tu literatura, demasiado naturalista, ¿no encontraba hostilidad el rumbo de tu espíritu?...

[...] - ¡ No lo creas ! Los pocos que en mi círculo social leen, aparentan espantarse de mis *cosas* y de mis libros; pero yo creo que en el fondo no hay tal espanto... Los más no se indignan de los libros: lo que hacen es ignorarlos... (*El Caballero Audaz* [José María Carretero], *Galería*, II, *op. cit.* p. 433)

casa de Madrid, a donde había llegado acompañada de su madre. Allí pudo contemplar el retrato de la escritora pintado por Bahamonde, el modelo vivo de Silvio Lago, el pintor de damas aristocráticas de *La Quimera*. El cuadro, sin embargo, defraudó a Hoyos, que juzgaba haber salido de la mano de un artista “mediocre”:

Había en la vieja casa tan característica y típica de la vida cortesana de hace cuarenta años, de la calle Ancha de San Bernardo, que poseía y habitaba doña Emilia, cosas interesantes que vinieron de los viejos pazos gallegos: el tapiz de la Muerte, algunas lámparas, esculturas y algo que cortaba, revulsionaba junto al ambiente y a la heroína de él, el retrato de la Pardo Bazán, por Bahamonde. (p. 104)

A este periodo corresponde también la evocación de algunos otros personajes de la aristocracia conocidos por Hoyos en sus “andanzas mundanas”. Destacaban, sobre todos, los Laguna: “Eran figuras aristocráticas y figuras populares, pero con una popularidad desconocida ahora, simpática, cordial y ... respetuosa.” (p. 108) La marquesa de la Laguna “constituyó una figura tipo en la historia de la aristocracia madrileña..” (p. 108), y a través de ella el joven escritor tomó contacto con los principales representantes del arte y de la política de las postrimerías de la Regencia:

Amaba, se interesaba, se apasionaba, por la política como se interesaba por las artes. Al igual que poetas, novelistas, músicos y pintores, siempre bien acogidos, eran sus amigos, lo eran también Cánovas, Castelar, Sagasta. Yo no les alcancé, pero sí aún a Romero Robledo, Canalejas, Silvela, Dato. Todos ellos la rendían pleitesía y no dejaban de escuchar sus consejos, de sentirse orgullosos de su atención y... de enviarle unos caramelos cuando aparecía en la tribuna del Congreso. (p. 112)

Hoyos mantendría, más tarde, una estrecha relación con una de sus hijas, Gloria Laguna, prima suya, “deliciosa en su descaro de chico desvergonzado, delgada, muy viva, inquieta y turbulenta.” (p. 39) Su madre, sin embargo, encarnaba a la perfección ese otro tipo aristocrático, matizado por lo popular y profundamente español, al que Hoyos fue siempre sensible, y que él identificaba con algunos retratos femeninos de Goya, como el de Tadea Arias. En una ocasión llegó a encontrar un modelo vivo del cuadro (“una visión de Goya”) que tanto admiraba:

Una noche, en una fiesta aristocrática, desfilaban ante mí gentes banales, bien o mal vestidas, y distraídamente atendía a las ironías con que una dama amiga saludaba el desfile. Y de improviso... alta, de curvas armoniosas, pálida, los labios rojos, en el color desvaído de la tez luciendo dos ojos sombríos y brillantes, un nimbo muy ancho de pelo negrísimo y rizado orlando la mascarilla de alabastro levemente amarillento, el atavío de raso y tul negro, que, tras moldear el cuerpo, abierto en ancho vuelo al llegar al suelo, un ramo de rosas blancas y perlas, desfilaba una figura de Goya, una Tadea Arias u otro maravilloso retrato: la princesa Pío de Saboya. (p. 107)

El tipo goyesco se encarnaba también en la duquesa del Infantado, “prodigio de gracia, de simpatía y de españolismo”, que Hoyos describe, en su belleza “poco clásica”, sobre el fondo de su viejo palacio madrileño:

De graciosa apostura, de talle inverosímil, lujosamente vestida, pero sin acusar demasiado las modas grabadas, encuadrando gustosa su rostro en las blondas de la mantilla, destacábase deliciosa en la vieja mansión señorial, y su hermosura, poco clásica, hacía a maravilla en los grandes salones, un poco bajos de techo, llenos de Goya y de Carreños. (p. 33)

Al comienzo del reinado de Alfonso XIII habían desaparecido las grandes fiestas en Madrid:

Cierto que las *fastuosas* manifestaciones de existencia social aristocrática habían desaparecido..., si es que en Madrid existieron alguna vez... y creo que no. (p. 117)

Lo mismo sucedía con las tertulias aristocráticas, de las que sólo quedaban algunos pocos ejemplos:

Aquellas deliciosas tertulias en casa del duque de Rivas, de que en donosas páginas nos habla el conde de las Navas, no existían ya; pero aún quedaban *tertulias*. Las *tertulias* eran pruebas de sociabilidad y de cultura, y establecían automáticamente una solidaridad que daba misteriosa fuerza. [...] en ellas nacían corrientes de opinión, que se trocaban en grandes ríos que lo invadía todo, lo anegaba todo. (p. 120)

Entre las viejas tertulias aristocráticas que todavía podían ostentar con orgullo ese nombre, por tratarse de reuniones minoritarias que mantenían vivo el sentimiento unitario de clase, y desde donde la nobleza aún podía hacer sentir algo de su debilitada fuerza social, Hoyos destaca la que tenía lugar los domingos en el “inmenso y prodigioso museo” del palacio de Liria, en torno a la duquesa de Alba, Rosario Falcó. A este círculo restringido pertenecía también la de Genoveva Miraflores, marquesa de Pontejos, dama y amiga de la reina Cristina. La tertulia de la marquesa tenía un “marcado cariz monárquico” y, en su casa, Hoyos pudo contemplar “cosas admirables”: tapices, mármoles, miniaturas, y los retratos de los marqueses de Pontejos pintados por Goya. También se celebraba por esos años, “precedida a diario de suntuoso banquete”, la tertulia de la marquesa de Esquilache: “Era esta una tertulia política, social, financiera, mundana...” (p. 124) en donde existía “la unidad o cohesión que dan coincidencias en el deseo o el interés; pero, en cambio, no había ni comunidad ni solidaridad.” (p. 125)

Durante ese tiempo, Hoyos asistía además a “pequeñas fiestas” en algunas casas elegantes de Madrid, como las de los señores de Laiglesia, de Manzanedo, de Iturbe, de Alquibla, de Bolaños y de Arcos. En ellas conoció a curiosos personajes, de vida aventurera, que introduciría en sus novelas protagonizando alguna historia escandalosa:

No faltaban los aventureros, o simplemente gentes con un equívoco en su vida, a veces pertrechados con grandes nombres, como los príncipes de Wrede, que surgieron en Madrid. (p. 127)

En los veranos, el marqués solía viajar a Zarauz, “refugio de paz veraniega para las gentes aristocráticas”, donde desde niño pasaba temporadas junto a su madre. En ese lugar nació su amistad con el padre Coloma, y allí le escuchó contar la historia del castillo de Zarauz, “la leyenda del hugonote refugiado allí y muerto sin confesión, que aún vuelve a vagar por los inmensos salones en las noches tempestuosas de invierno.” (p. 129) Coloma escribiría este relato fantástico con el título de *El salón azul* (1902). Años más tarde, confiado en el talento literario del joven escritor - que ya había escrito *Cuestión de ambiente* (1903), *Mors in vita* (1904) y *Frivolidad* (1905)-, Coloma le ofrecería terminar *Boy*, cuya publicación en el *Mensajero del Sagrado Corazón de Jesús* había sido suspendida por la Compañía de Jesús a raíz del escándalo de *Pequeñeces*.

La frívola vida galante de las heroínas de las primeras novelas de Hoyos (*Frivolidad*, 1905, *A flor de piel*, 1907) es un fiel reflejo del nuevo estilo de vida surgido con el cambio de siglo: “También la idea liviana de la galantería en las postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX fue

otra.” (p.130) Esta transformación se podía observar en el diferente comportamiento de la mujer galante:

Por aquel entonces era moda *ser señora*. Ya no eran los días fastuosos de Nana, y una mujer galante no desplegaba el lujo asiático de la cortesana francesa ni iba a las carreras con carretela a la Gran d’Aumont pintada de azul, forrada de seda azul; era boga todo lo contrario: ser discreta, esfumada, sostener un lujo apagado que no excluyese la idea de riqueza, pero que no se metiese por los ojos. No, las pecadoras españolas, más que a *Nana* o Margarita Gautier se parecen a la Isidora Rufete galdosiana de *La desheredada*. (p. 131)

El lugar de las aventuras amorosas también era otro:

Para juergas turbulentas (las juergas *canallas*, nada *canalla* era moda entonces), para mujeres de rompe y rasga, para borracheras épicas, estaban los colmados: la *Casa de la Concha*, la de la *Juaneca*, la *Central*, el *Café Habanero*, la *Bombilla* (los altos de *Fornos* eran más elegantes ya, y allí cantaba el *Mochuelo* y bailaban *Faico* y la *Camisona*; pero cuando los grandes señores querían oírles iban ellos a casa de las queridas a cantar y bailar; eran los bufones, y casi nunca *alternaban*, ni tampoco solían *los señores* ir al café o colmado, como no fuese algún loco). (pp. 131 y 132)

Y lo mismo sucedía con la situación política. El rey Alfonso XIII era, por entonces, objeto de furiosas campañas, fruto de la situación de crisis social y política. Hoyos recuerda la imagen del joven rey el día de la jura de la Constitución (1902), muy diferente a la que guardaba de su infancia en Viena:

Ya no era el niño vivo, de mirar despierto y dorados rizos, que vi durante dos años sobre el piano del salón de *Archidukes* en la embajada de Viena; embutido en el uniforme militar, al cuello el toisón de oro, de que era jefe supremo, aparecía delgado, pálido. (p. 141)

A juicio de Hoyos, uno de los más graves errores del monarca fue no saberse ganar la simpatía de los intelectuales. Las voces republicanas no habían dejado nunca de oírse, pero ahora surgían con fuerza “los nuevos republicanos”, los miembros de la generación del 98, colaboradores de *Alma Española* (1903-1904), la mejor revista del momento, nacida a raíz del desastre colonial y principal vehículo de expresión de las ideas políticas regeneracionistas. Hoyos elogió fervorosamente la revista, y contó con la amistad de algunos de sus miembros, como Unamuno y Vicente Blasco Ibáñez, pero se mostró reticente con la sinceridad del radicalismo político de algunos de los recientes partidarios de la República:

Republicanos los hubo siempre; aunque es verdad que aquella raza de viejos republicanos, tan dignos de respeto por su sinceridad y fervor ideológico, por su anegación y su renunciamento en aras de la idea, se fundía; los nuevos republicanos, la generación del 98, eran cultos, sabios y unas personas de buen gusto, incapaces de chabacanerías y chocarrerías, pero... (p. 141)

Por esos años, el marqués comienza a dar muestras de su interés por el anarquismo:

Creo en el desinterés del anarquismo, por lo menos, de los viejos anarquistas, que al tirar la bomba hacían el holocausto de su vida. (p. 146)

Y ensalzará abiertamente la figura del pedagogo catalán Francisco Ferrer i Guardia, fundador de la Escuela Moderna, fusilado el año 1909, tras los sucesos de la Semana Trágica de Barcelona: “En Europa no ha habido más que un revolucionario [de] verdad: Ferrer.” (p. 146)

Por esos años, Hoyos dirige las revistas *Gran Mundo* y *Sport*. Se traslada, junto a su madre, al lujoso hotel de la calle Marqués de Riscal, nº 3, donde le visitaba la condesa de Pardo Bazán. Rubén Darío llegó a ser invitado una vez a las reuniones que el marqués organizaba en su casa. Cansinos-Assens recuerda que una tarde habían sido invitados a tomar el té la marquesa de la Laguna, su hija Gloria, y unos cuantos escritores, entre los que se encontraban *Colombine*, Felipe Trigo y Joaquín Dicenta. Cuenta la sorpresa que le produjo ver a Trigo y Dicenta en casa del marqués de Vinent, conversando animadamente con unas señoras:

Hacen para saludarnos un pausa en la conversación que sostienen con dos caballeros que, al volverse, resultan ser, ¡Felipe Trigo y Joaquín Dicenta! ¡El autor de *Juan José* en este ambiente aristocrático! ¡Felipe Trigo, en casa del barón de Lavos español!...²³

La extraña impresión que producía el apartamento que ocupaba Hoyos en el piso bajo de la calle Marqués de Riscal es la que corresponde a un ambiente hecho a medida de los gustos refinados y excéntricos de su inquilino, “mezcla de tertulia literaria y de frívolo salón de té”²⁴, resumen del carácter y los estereotipos de una época:

Llegamos y nos abre la puerta una doncellita joven, linda, vestida como las doncellas de teatro, y nos introduce en un saloncito, decorado con un gusto rococó-femenino, sillitas, divancitos, cuadros en las paredes, un gran espejo dorado, descansando sobre el mármol de la chimenea, donde también se ven varias fotografías de jovencitos, de una belleza ambigua, una litografía de Bocklin [*sic*], que ahora se ve en todas partes, representando

²³ Rafael Cansinos-Assens, “Antonio de Hoyos”, en *La novela de un literato, I, (1882-1914)*, Madrid, Alianza, 1982, p.339

²⁴ Alberto Insúa, “Sagitario”, el salón de Antonio de Hoyos y varias anécdotas”, en *Memorias, I. Mi tiempo y yo*, Madrid, Tesoro, 1950, pp. 533-534

los Campos Elíseos, y algunas figurillas de bronce, entre las que destaca, inesperada, una Venus desnuda.²⁵

Las descripciones que existen del despacho donde el marqués leía y escribía evocan los elementos y el estilo decorativo del estudio de Des Esseintes en *À rebours* (1884), breviario del gusto decadente francés de hacía más de dos décadas:

¿Cómo lo describiría yo? Pues.. ¡morboso! Exacto. Muchos cachivaches raros. Medias luces. Alfombras y tapices para enmudecer los ruidos. Un vago perfume, casi invisible, que se quemaba en un pebetero, mezcla de yerbas orientales y de inciensos eclesiásticos. Y varios centenares de libros encuadernados en tela negra y con una corona de marqués en la lomera..²⁶

El Caballero Audaz aporta datos concretos de las fuentes literarias en donde se fraguó la sensibilidad del marqués de Vinent, enumerando los

²⁵ Rafael Cansinos-Assens, “Antonio de Hoyos”, en *La novela de un literato, I, (1882-1914)*, op. cit. p.336

²⁶ Federico Carlos Sáinz de Robles, *Raros y olvidados. La promoción del cuento semanal*, Madrid, Prensa Española, 1971, p.147. José María Carretero describe también el estudio de Hoyos en el preámbulo de su entrevista:

Esta habitación es amplia y alta de techo, con dos grandes ventanales que dan a la calle. Los zócalos son de caoba y los muros están tapizados con una tela verde oscura que dulcifica la luz.... También los muebles son de caoba, con aplicaciones de bronce, estilo Imperio... Las varias bibliotecas giratorias, portátiles, y las estanterías están abarrotadas de libros lujosamente encuadernados... (*El Caballero Audaz* [José María Carretero], *Galería*, II, op. cit. p. 431)

Unos años más tarde, Hoyos se trasladaría a una casa de la calle Príncipe de Vergara. Su “lujo verdadero” provocaría la admiración del joven Gil-Albert:

Recorrimos la casa recién renovada. No podría señalar un detalle, un mueble, pero todo era allí magnífico y despedía esa sensación de silencio que es inherente al lujo verdadero, una pátina de antigüedad; no, nada envejecido, todo perfectamente cuidado, dueño de sí mismo, sin necesidad de convencernos de sus excelencias, taciturno, insuperable. Sí, un único mueble, la cama, por su magnificencia, con columnas labradas y de cuyo dosel se desprendían amplios cortinajes de terciopelo de un bello azul turquí. [...] En el salón se me señaló, presidiendo el estrado, un Tintoretto -raro en España, me dijo el marqués-, casi único; [...] Luego dimos media vuelta para enfocar el retrato de pie del dueño de la casa, con aire de estar andando o esfumándose, y firmado por un pintor de moda del momento, Federico Beltrán Masses. Lo mostraba cuidadosamente iluminado y su protagonista me dijo que sentía como si en aquella tela, en virtud de un talento pictórico que unía a la sabiduría técnica de las viejas escuelas el enigmático toque introspectivo del olfato moderno, hubiese sido apresada su alma errante. (Juan Gil Albert, “Un personaje”, en *Crónica General*, op. cit. p.56)

autores de los libros lujosamente encuadernados que llenaban las estanterías de su biblioteca:

Junto a los viejos clásicos, toda una decadencia literaria: Lorrain, Rachilde, Wilde, [R]ollinat, Baudelaire, Verlaine, Moreas, Sar Josephin Peladan, Essebac, Bertrand...²⁷

En más de una ocasión, el marqués manifestó públicamente el conocimiento amplio y directo que tenía de la literatura europea de principios de siglo, con la clara intención de vencer el recelo que podía despertar en los círculos intelectuales un aristócrata con aspiraciones artísticas, para el que la faceta mundana de su personalidad no era un impedimento, sino uno de los estímulos principales de su vocación literaria:

He *vivido*, he viajado, he luchado en España y fuera de ella por mi trabajo; no sólo he escrito..., sino que he tratado en Alemania, en Inglaterra, en Francia e Italia con traductores, periódicos, casas editoriales, empresas. Hablo francés, inglés, alemán e italiano, y he llevado al través del mundo vida social, artística, deportiva, bohemia... He frecuentado teatros, he bailado, tallado al juego, tomado parte en concursos de *sport*, guiado autos, montado a caballo, nadado, patinado, boxeado...²⁸

En estas circunstancias, no debe extrañar que César González Ruano, en sus *Siluetas de escritores contemporáneos*, nos presente al marqués bajo la apariencia de “el gran *snob* de un Madrid todavía pequeño, chulo y

²⁷ *El Caballero Audaz* [José María Carretero], *Galería*, II, *op. cit.* p. 431

²⁸ En el prólogo de A. G. Asenjo a Antonio de Hoyos y Vinent, *El drama del Barrio Chino*, en *La Novela de Hoy*, Madrid, 440: 17-abril-1930, pp. 3-6. Gómez de la Serna recuerda que “siempre había manuscritos de Hoyos en las editoriales y en las revistas. Le enloquecía la publicidad.” (Ramón Gómez de la Serna, “Antonio de Hoyos”, en *Retratos completos. Retratos contemporáneos*, *op. cit.* p. 470)

provinciano..”²⁹, al que había traído los libros raros y preciosistas del decadentismo europeo, algunos de los cuales contenían “sabrosas dedicatorias de Barrès, de Pierre Louys, de Jean Cassou...”³⁰ Con la referencia a la figura del escritor cosmopolita y a su vasta erudición decadente, González Ruano fija el alcance de una obra, que -como veremos- contribuyó a favorecer la difusión en España de las ideas estéticas del modernismo, participando decididamente en la nueva sensibilidad artística. Es sabido que, en sus inicios, el modernismo español empezó a tomar conciencia de sí mismo imitando a los escritores y artistas franceses del *fin de siècle*, y particularmente a aquellos que mostraron un marcado perfil decadente³¹. La familiaridad que tenía Hoyos con el decadentismo francés

²⁹ César González Ruano, “Antonio de Hoyos y Vinent”, en *Siluetas de escritores contemporáneos*, Madrid, Editora Nacional, 1949, pp. 59 y 60. Sobre el snobismo del marqués, Gómez de la Serna afirma que “ha pagado con la muerte -demasiado- su pecado de snobismo, ese extraño snobismo que hizo que personas pudientes y hasta aristocráticas, sin perder ninguna preeminencia de su comodidad, alentasen la rebelión de las sociedades anárquicas..” (Ramón Gómez de la Serna, “Antonio de Hoyos”, en *Retratos completos. Retratos contemporáneos*, op. cit. p. 468)

³⁰ Pablo Suero, “Antonio de Hoyos y Vinent, escritor, marqués y sindicalista”, en *España levanta el puño*, Buenos Aires, Noticias Gráficas, s.f., p. 159 (tomado de María del Carmen Alfonso García, *Una figura..*, op. cit. p. 63)

³¹ La trayectoria poética del primer Juan Ramón Jiménez está plagada de motivos decadentes. Ignacio Prat (*El muchacho despatriado. Juan Ramón Jiménez en Francia (1901)*, Madrid, Taurus, 1986) analiza el erotismo paidofílico de *Libros de amor* (1911-1912): “Pasión primera”, contiene poemas dedicados a las niñas Marthe y Dénise Lalanne, (“Jeanne Roussié”, p. 63) Del poema “Las niñas” de *Rimas* (1902), comenta Prat: “Resulta curioso que los pocos críticos que se han ocupado de “Las niñas” hayan notado en este poema una complicada red de concordancias con pinturas y poemas europeos contemporáneos que explicitan algunos rasgos morbosos del erotismo decadentista.” (“Eloísa de Córdoba”, p. 230) El motivo de las “niñas muertas” aparece en “Estrellita” de *Arias tristes* (1903) y en *Historias* (1909-1912), en la sección titulada “La niña muerta”. En *Rimas* encontramos “niñas y adolescentes enfermas” (“Crepúsculo de abril”, “Triste amor”) con su conjunción de belleza y muerte (“La tísica de Arcachón”); y “niñas dormidas” (“A una niña mientras duerme”), (“Denise Lalanne”, p. 93). El amor adúltero, “nudamente sexual”, aparece en “Lo feo” (*Libros de amor*), retitulado “Carne y alma” en *Leyenda*, (“Jeanne Roussié”, p. 63); “la tristeza de la carne” y la “impureza” de la mujer oponiéndose al ideal de las “novias blancas impregna *Libros de amor*. En *Jardines lejanos* (1904) surge la combinación “Eros y Thanatos” en el poema “Somos tres: Magdalena, Francina..”; y en “El “Kempis” y Francina” (*Libros inéditos de poesía*), la mezcla de sensualidad y misticismo (“Francina”, p. 125). *Arias tristes* cuenta los amores románticos del poeta (“de una sensualidad religiosa”) con las novicias del Sanatorio del Rosario (“Las mujeres de *Arias tristes*”, p. 202); como la sección “Jardines místicos” y algunos poemas de “Jardines galantes”, secciones de *Jardines lejanos*. Sobre *Poemas mágicos y dolientes* (1911), Ricardo Gullón señala que “El erotismo de “Francina en el jardín” es, con tintes más claros, parecido al revelado en obras de Samain, d’Annunzio, Barbey d’Aurevilly, y más tarde en las *Sonatas* de Valle-Inclán.” (Ricardo Gullón, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada, 1960, p. 112) Prat observa el “sodomismo decadentista” del poema “Con lilas llenas de agua / le golpeé las espaldas” (p. 123, nota 10) Gullón señala asimismo el tono acre de *Poemas mágicos y dolientes* (“la carne aterra en cieno”) y la mezcla de voluptuosidad y dolor. El erotismo de *Laberinto* (1912) no es menos atormentado.

- y con sus fuentes más remotas-, el papel que tuvo en la difusión de su conocimiento en España, lo cuenta Ruano en sus memorias, reconociendo la deuda particular que había contraído con él:

Por Hoyos conocí ya bien cierta literatura francesa, como la de Huysmans, Anatole France, Jean Lorrain, Richepin, Villiers [de l'Isle-Adam], Barbey [d'Aureville], etc..., y me dejó para leer las "Memorias" de Casanova, y algunos libros del marqués de Sade y de Restif de la Breton [sic], la *Anti-Justina*, que me impresionó demasiado. ³²

En lengua española, los autores predilectos del marqués eran Valle-Inclán, Azorín, Baroja, y Zamacois:

- Me encanta el estilo de Valle-Inclán, la pausada serenidad de *Azorín* y la energía de Baroja; pero, sobre todo, me gustan extraordinariamente las novelas de Zamacois... *El otro* es el libro que más huella ha dejado en mi espíritu. ³³

³² César González Ruano, "Mi amistad con Antonio de Hoyos" y "La extraña Bene", en *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, pp. 103-104. Nótese que los estudios sobre Verlaine, Jean Moréas, Rachilde, Richepin y Villiers de l'Isle-Adam de *Los raros* de Rubén Darío- publicado el mismo año que *Prosas profanas* (1896) - se refieren a algunos de los autores de cabecera del marqués de Vinet.

Durante su segundo viaje a España (1899-1900), en una de sus crónicas para *La Nación* de Buenos Aires, Darío señalaba el absoluto desconocimiento que había del modernismo en la península, enumerando las causas principales de la falta de arraigo en nuestro país:

Puede verse constantemente en la prensa de Madrid que se alude al modernismo, que se ataca a los modernistas, que se habla de decadentes, de estetas, de prerrafaelistas con s, y todo. Es cosa que me ha llamado la atención no encontrar desde luego el menor motivo para invectivas o elogios, o alusiones que a tales asuntos se refieran. No existe en Madrid, ni en el resto de España, con excepción de Cataluña, ninguna agrupación, *brotherhood*, en que el arte puro -o impuro, señores preceptistas- se cultive siguiendo el movimiento que en estos últimos tiempos ha sido tratado con tanta dureza por unos, con tanto entusiasmo por otros. El formalismo tradicional por una parte, la concepción de una moral y de una estética especiales por otra, han arraigado el españolismo que, según don Juan Valera, no puede arrancarse "ni a veinticinco tirones". Esto impide la influencia de todo sople cosmopolita, como asimismo la expansión individual, la libertad, digámoslo con la palabra consagrada, el anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución moderna o modernista. (Rubén Darío, "El Modernismo", en *España Contemporánea*, Madrid, Visor, 2005, *op. cit.*, p.219)

³³ *El Caballero Audaz* [José María Carretero], *Galería*, II, *op. cit.* p. 435

Fueron muy numerosos los contactos de Hoyos con la vida literaria y artística de principios de siglo en España. Además de frecuentar los cafés de moda de la bohemia madrileña ³⁴, y de asistir a los banquetes literarios de la época, colaboró en los principales periódicos, como el *ABC*, *La Esfera* y *El Día*. En este último, desarrollaría, entre los años 1916 y 1917, “una labor proteiforme”, escribiendo infinidad de artículos, sobre asuntos muy variados: Romero de Torres, Pastora Imperio, Maeterlinck, el Café Pombo, Goya, Mariano Benlliure, el Ritz y el Palace de Madrid, entre otros. Gómez de la Serna se hacía eco de la frenética actividad literaria de Hoyos diciendo que “siempre había manuscritos de Hoyos en las editoriales y en las revistas.” ³⁵ En efecto, a los treinta años, Hoyos era un escritor tan prolífico como popular. ³⁶

³⁴ Hoyos frecuentaba el Café *El Gato Negro*, de la calle del Príncipe, donde Benavente tenía su tertulia, de la que eran asiduos Pedro Mata y el poeta Nilo Fabra. Allí, también se podía ver a Rusiñol, Martínez Sierra y Felipe Sassone. En *Hieles* (1910), Luis Antón de Olmet presenta a Hoyos entrando en el café de moda, centro de la bohemia madrileña (“Es un Fornos que sonríe con más verleniana sonrisa, que tiene un ademán bodeleriano..”):

[...] hercúleo, pulquérrimo, con los ojos chiquitos, hostiles, repelentes, el monóculo desfallecido y colgante, y una sonrisa absurda, de sordo, camina Antonio de Hoyos y Vinent. (Luis Antón de Olmet, *Churrigurri*, en *Hieles: narraciones triviales*, Madrid, Prensa Artística Española, 1910, en Víctor Fuentes (ed.), *Cuentos bohemios españoles [Antología]*, Sevilla, Renacimiento, 2005, p. 174)

Algunos sábados por la noche -del año 1918-, Hoyos visitaba la tertulia del Café Pombo, en la calle Carretas, fundada por Ramón Gómez de la Serna:

[...] Entra como bamboleándose y como se entra a saludar en los palcos en el entreacto abriendo la cortina del fondo. Se sienta un rato en el palco -enteramente como en el palco-, y el que sólo ha venido para estar el entreacto, se va en seguida después de prodigar su cortesía.

Habla un rato de las novelas que va a publicar, siempre cinco o seis, y cuenta sus capítulos para darnos miedo, aunque si ve que reímos mucho él también se ríe mucho y cuenta los estertores de muerte de sus protagonistas estallando de alborozo. (Ramón Gómez de la Serna, *Pombo*, Madrid, Visor, 1999, pp.110 y 111)

³⁵ Ramón Gómez de la Serna, “Antonio de Hoyos”, en *Retratos completos. Retratos contemporáneos*, op. cit. p. 470. Véase también María del Carmen Alfonso García, “Las colaboraciones de Antonio de Hoyos y Vinent en *La Esfera* (1914-1931): un inventario bibliográfico”, *Angélica. Revista de Literatura*, Lucena, 3: 1992, pp. 123-142

³⁶ Ha publicado seis novelas largas: *Cuestión de ambiente* (1903), *Mors in vita* (1904), *Frivolidad* (1905), *A flor de piel* (1907), *La Decadencia* (1909) y *La vejez de Heliogábalo* (1912). Colabora en colecciones de novela corta (*Los Cuentistas*, *El Libro Popular*, *El Cuento Galante*) y en las dos que fundó Eduardo Zamacois: *El Cuento Semanal* (1907-1912), donde aparecen *La Reconquista* (1910), *La estocada de la tarde* (1910), *La pantera vieja* (1911) y *San Sebastián Cíterea* (1911), y *Los Contemporáneos* (1909-1926), donde publica *Bohemia triste* (1909), *Mandrágora* (1909), *La torería* (1909), *Bestezuela de amor* (1910), *Las cortes de la muerte* (1911), *Los héroes de la Puerta del Sol* (1912) y *Una aventura de la condesa* (1912). Asimismo, han visto la luz dos colecciones de cuentos:

La alta sociedad estaba preparando sus excursiones veraniegas, cuando conmocionó a toda Europa la noticia del asesinato en Sarajevo, en junio de 1914, del archiduque Francisco Fernando, heredero del trono austríaco:

[...] las gentes descuidadas, alegres y confiadas, corrían a darse el baño de elegancia en lugares que meses después serían eriales empapados de sangre o lodazales en que se pudrirían los cadáveres. (*El Primer Estado*, 184 y 185)

Durante los años del conflicto, la vida mundana en España, “en el sentido limitadísimo de *ecos de sociedad*”, casi no existía; en cambio, la vida del país, en su conjunto, “se intensificaba, vibraba, palpitaba, crepitaba, se retorció...” (p.192) Con el telón de fondo de los estragos de la guerra y el *leit motiv* de la destrucción de la civilización moderna - Cosmópolis asolada por los bárbaros, réplica de la Jerusalem y la Roma del mundo antiguo-, Hoyos va a escribir en la colección *Los Contemporáneos*, bajo el título genérico de *Mientras en Europa mueren...*, unas "crónicas, impresiones", de factura periodística, sobre la vida literaria y artística de la España neutral, combinando la crónica mundana y artística, a la manera de Jean Lorrain en *Poussières de Paris* (1896 y 1902).³⁷

Del huerto del pecado, (1910) y *El pecado y la noche* (1913); y ha estrenado varias obras de teatro: *Un alto en la vida errante* (1904), en colaboración con Ramón Pérez de Ayala, *Una cosa es el amor...*, junto a Melchor Almagro San Martín, *Frivolidad* y *El fantasma*.

³⁷ "...El mundo moderno, como un cuerpo despedazado por las Furias, que palpita y se desangra, agoniza. Lo que fué paraíso de la civilización son ahora campos de soledad; la Ciudad de Hierro es vasto campamento en que los bárbaros han hecho su cuartel; la Ciudad de Luz [...] hospital donde mujercitas rubias y frívolas son Hermanas de la Caridad; mientras en el "Palacio de la Danza" relinchan los caballos de Atila[,] en el "Palacio Persa" se escucha el gemir de los heridos." (Antonio de Hoyos y Vinent, *Mientras en Europa mueren...*, en *Los Contemporáneos*, 418: diciembre, 1916, p. 1) Para el parentesco con el libro de Jean Lorrain, véase *infra* p. 99 y sigtes. El marqués hace notar que "Casi siempre á una gran catástrofe, á una hecatombe, precedió una decadencia en que el lujo llegó a su "maximun." ("La moda", *ibid.*, p.19) Sobre la conexión histórica de decadencia y elevación del gusto, véase la décima carta de las *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1801, 2ª versión) de Schiller:

De hecho, debe darnos que pensar el que prácticamente en todas las épocas históricas en que florecen las

Conforme a la premisa de que "el arte es el mejor reflejo de la vida", Hoyos presenta la vida de la península a través de sus creaciones artísticas, mostrando las señas de identidad del pueblo español que han configurado su peculiar carácter a lo largo de la historia:

[...] os doy algo de su arte, pero también os doy sus vicios y que tal vez sean el secreto de muchas virtudes, porque una criatura hecha sólo de bienes sin ningún mal que sirviese de contraste sería anodina. (p.1)

El conjunto consta de un preámbulo, en forma de “cuento a la moda de ahora”, titulado *La Infanta de España. Historia de embrujamiento*, seguido de varias crónicas de pintura, escultura, teatro, danza, toros y moda. La primera crónica (“El Pecado”) presenta el tema del “sombrio drama de la vida española”, a través de un aforismo de Oscar Wilde ("Los trajes modernos son feos, antiestéticos, vulgares; el pecado es el único elemento de algún colorido en la vida actual..."), que le da pie al marqués para reflexionar sobre una de sus mayores obsesiones, el Pecado, y en concreto, sobre el arraigo que ha tenido siempre - junto a la idea de la Muerte - en el pueblo español:

[...] entre todos los pueblos en que el cristianismo entroniza el pecado, España fué quizás aquél en que la noción de él ejerció mayor influencia, influencia que dió al pueblo español, sobre todo al pueblo castellano, una noción dolorosa del vivir que con la idea extraña de la inutilidad de la vida convirtiése unas veces en acedía y otras en posesión demoníaca.

artes y el gusto domina, hallemos una humanidad decadente, y el que no podamos aducir un sólo ejemplo de un pueblo en el que coincidan un grado elevado y una gran universalidad de cultura estética con libertades políticas y virtudes cívicas, bellas costumbres con buenas costumbres, y en el que vayan unidas la elegancia y la verdad del comportamiento. (Friedrich Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos, 1990 (2ª reimpresión 2005), p. 187)

Toda la Edad Media, y aun todo el reinado de la Casa de Austria, está bañado en la lívida claridad de las ideas de la muerte y de la condenación. Ante su horror, los hombres se sienten como asqueados del goce, del bienestar, de la limpieza y de la alegría. Como son fuertes no saben renunciar al placer material, y éste conviértese en una tortura para ellos. Un ascetismo sombrío va invadiendo todo, y en vez del dulce Jesús que perdonó á María de Magdalena *porque había amado mucho*, es el Dios implacable de Job y del Pentápolis. (“El Pecado” p. 6)

“La noche azul de Federico Beltrán” es una crónica de la pintura española durante los años del conflicto. Hoyos comenta algunas de las principales exposiciones, subrayando cómo España disfrutaba por entonces de un periodo de efervescencia artística que contrastaba con la situación de parálisis creativa del resto de Europa:

No sólo no se ha interrumpido la vida artística española por causa de la guerra, sino que parece haberse intensificado hasta un grado máximo. Fuera de Zuloaga, el admirable, todos los demás grandes artistas españoles han vuelto entre nosotros. (p. 7)

La exposición de Anglada Camarasa le parece “interesantísima”; pero, no está a la altura del genio simbolista de Zuloaga, uno de sus pintores preferidos:

[...] la pintura de Anglada no tiene nada de español. Alguna vez sus asuntos son españoles; pero la interpretación no lo es jamás. Posee sentido admirable del color; pero sus cuadros son algo que deslumbra, que ciega... y que cansa. ¿Alma?, ¿espíritu?, ¿misterioso poder de sugestión? Nunca. Sus lienzos son escenografías portentosas, cosas para vistas en plafones decorativos; pero ni nos hacen sentir ni pensar. (p. 7)

A su juicio, el pintor de mayor interés del momento es Federico Beltrán. De las recientes exposiciones, la de éste es la que más le impresiona, por su fastuoso e inquietante erotismo decadente:

En Federico Beltrán hay, en primer lugar, una pompa que nos hace rememorar los lienzos portentosos de Gustavo Moreau. Luego una inquietud ultramoderna hecha de labios sangrientos y de ojos tristes, de labios que mienten y de ojos que no saben mentir. Bajo el toldo cobalto con guiones de oro, mujeres que viven del amor y para el amor pasean en la tibia dulzura de jardines irreales sus carnes de seda apenas veladas por tules bordados de oro. Hay en sus cuadros toda la belleza de la vida fastuosa y magnífica; pero hay también toda la acre melancolía de los deseos insaciables. Sus personajes viven las horas exasperadas del deseo que precedieron á la guerra, las horas en que olvidamos la teoría española de que el placer era el pecado. (p. 7)

En las páginas siguientes, el marqués hace una revisión del arte español del pasado, seleccionando a aquellos pintores que mejor han sabido interpretar el alma española:

De Goya a Zuloaga faltó quien diese la sensación de España; antes de Goya nadie la había dado. Velázquez, que es, sin embargo, infinitamente español, nos ofrece otra tragedia, la tragedia de un fin de raza, la de los Reyes, los Infantes, los validos y los bufones, la misteriosa tragedia que culmina en Carreño con el retrato de Nuestro Señor el rey Don Carlos II. [...] Tal vez el Greco fuera el que más se acercó al sombrío drama de la vida española, el que mejor supo ver las almas atormentados [*sic*] de misticismo, de lujuria y de inquietud, las almas en que la fe era una llama ardiente y el deseo una bestia inmundada. [...] en las pupilas relucientes de los hidalgos del pintor de Toledo vemos reflejada toda la vida de un alma dura, implacable, roída de deseos, un alma hecha á que el amor sea *el pecado*, y las llagas un bien que envía Dios para purificar la carne pecadora; un alma pronta á arder como la yesca, y un cerebro á que el ayuno, las maceraciones, penitencias y un misterioso exegesis han secado, preparándolo á todas las exaltaciones.

En Goya el alma española devota, un poco cruel, obscena y chocarrera, y á pesar de esto noble, sobria, fuerte ante el dolor, heroica á veces, retrátase a maravilla. Y no sólo en los lienzos portentosos, en los fusilamientos en que como en ningún otro cuadro se ve la sangre y el dolor, en los retratos que son por sí solos una página de la Historia, sino sobre todo en los Caprichos, en las atrabiliarias evocaciones de cosas monstruosas

vistas con una ironía cruel. Y esta evocación del alma atormentada de inquietudes ascéticas y de deseos carnales, esta visión á medias trágica y á medias irónica -con ironía de sala de disección- reaparece en las figuras de Ignacio Zuloaga, en esas figuras divinas ó atroces, que encuentran un reflejo de su interno yo en la desolación geológica de los paisajes convulsos. (p. 8)

En la sección dedicada a la escultura (“Lo que nos dicen las estatuas”) recuerda que el acontecimiento más digno de reseñar del año 1916 fue el concurso convocado para erigir un monumento de Cervantes en Madrid. De los más de cincuenta monumentos que se expusieron en el palacio del Retiro, Hoyos salva unos pocos:

[...] el de los intelectuales presididos por Julio Antonio, muy bello en su complejidad; el de Inurria de una gran nobleza de proporciones y algún otro. (p. 10)

En otra crónica, se pone de manifiesto cómo “las majas” se han vuelto a poner de moda en España: “Y la maja, la mujer más española, la que es como un símbolo de nuestra vida está entre nosotros otra vez.” (p. 12) La maja es el arquetipo español de la mujer fatal:

La maja es la hembra bravía, la mujer sin artificio, toda pasión y toda corazón, la hembra que ama y que mata. Es la mujer, pero la mujer sin complicaciones psicológicas, que sabe darse, pero también sabe defenderse y vengarse. (p. 12)

La verdadera creación del tipo femenino se produce - antes de pasar a convertirse en cliché literario- en el momento de la invasión napoleónica:

[..] la maja encarnó en las mujeres de Goya. Y fue maja la Reina, y las duquesas, y las cómicas y las mozas de la calle. (p. 12)

Después su popularidad decae, y con los cuadros de Mariano Fortuny se transforma “en una cosa burguesita demasiado compuesta y acicalada, demasiado exenta de personalidad...” (p. 12) Renace, de forma obsesiva, en la segunda década del siglo XX, en la que no hay artista que no se sienta atraído por la maja, ofreciendo cada uno su particular visión:

En estos últimos años los grandes pintores y las mujeres de teatro han resucitado las majas, y así han nacido la Tirana de Zuloaga y de Anglada y de Beltrán y de Nieto y de Romero de Torres y de Maeztú, y en las tablas la de Tórtola Valencia, la de Pastora Imperio, la de la Goya y como tantas otras cosas de España la maja ha vivido con nosotros. [...]

La de Zuloaga es más vehemente, más española, más Goya; la de Anglada tiene algo de oriental, casi de japonés en la oblicuidad de los ojos y la nimia riqueza de los mantones; en Beltrán hay una sensualidad muy decadente, una sensualidad de *cabaret* de París; Anselmo Miguel Nieto es más siglo XVIII y Maeztú más rotundo, más enérgico. Las majas tienen una energía, una violencia bárbara en que hay mucho de pasión y mucho de verdad. Maeztu es un gran artista que tiene toda la energía de los vascos y un alto concepto estético de la vida. En Romero de Torres, en realidad las hembras no son nunca *la maja* son algo que representa ó la voluptuosidad ó el candor, un candor casi irreal de virgen enferma de misticismo. (p.12)

En su conjunto, estas crónicas de Hoyos son una versión renovada de la reivindicación romántica de lo español que hicieron Merimée y Gautier en el siglo XIX; en este caso, hecha por un escritor de puertas adentro que, en un momento de crisis de identidad nacional y de invasión de modas extranjeras traídas por los exiliados de toda Europa que huían de la guerra, defiende el carácter singular de lo español, de lo propio frente a lo extraño, proclamando una especie de tradicionalismo autóctono, a lo Maurice Barrès:

[...] tal vez para ser grandes, para ser fuertes, no habría sino desdeñar los disfraces exóticos y vestir nuestra ropa de hidalgo, tal vez todo estaría en encontrar nuestro *yo* y en cultivar nuestra personalidad. (“La tragedia de España”, p. 9) ³⁸

A juicio de Hoyos, la danza española ha sido una de las expresiones culturales que más ha contribuido a fijar los rasgos de esta personalidad:

Tiene la danza española, la danza castiza, en una palabra *lo flamenco*, la superioridad sobre la mayoría de las otras danzas. (p. 13)

La razón de esta superioridad -que explica el enorme éxito de Tórtola Valencia, Pastora Imperio y Antonia Merced por los escenarios de todo el mundo-, reside en que estas danzas son la demostración de la vitalidad y la vehemencia de las pasiones del pueblo español:

Las danzas españolas han resucitado, han florecido de nuevo como un áureo naranjo, porque al desterrarlas por salvajes desterrábamos la pasión con ellas. (p. 13)

La ausencia de artificio de la danza española contrasta con la complejidad artística de los ballets rusos, tan de moda por entonces:

El éxodo impuesto por la lucha de pueblos nos ha traído este año los bailes rusos. Conocíalos ya de París, y son realmente algo encantador, una obra de arte completa à que contribuyen los pintores, los músicos, los escenógrafos, los modistos y los electricistas, y en que la mímica tiene tanta importancia como la danza misma. Es un espectáculo muy bello que nos distrae y descansa nuestros nervios, pero por lo mismo que es infinitamente más complejo, no es la danza. (p. 13)

³⁸ El deseo de revitalizar lo español durante el reinado de Alfonso XIII se puede apreciar en el estilo de la decoración de las casas, como la de la aristócrata Carmen Gualqui, impregnada “del convencionalismo *español*, que empezaba a estar de moda -sillones fraileros, sítiales abaciales, reposteros, verjas y farolas de forjado hierro.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *El Primer Estado*, op. cit. p. 153)

La crítica demoledora que hace el marqués del teatro de su tiempo se basa en su absoluta omisión de verdaderas pasiones:

¿ Qué es nuestro moderno teatro, huero, efectista, llenos de frases rimbombantes y de sentencias vulgares, junto a la sabiduría profunda de la infancia del arte escénico? Comparemos las tragedias griegas, los atroces conflictos en que todas las fuerzas de la vida tomaban parte, con estos enredos de “boudoir” que nos apasionan ahora y en que, unas damas y unos caballero, hacen chistes en torno de la honra de un pobre señor. Parece que cada vez va descendiendo el nivel del drama hasta ser vulgar espiritualmente como nosotros mismos. (p. 15)

La guerra había traído también, de Francia, a los *apaches*:

Antes de ella nos parecían una cosa muy pintoresca é interesante. En París, las Princesas Rusas y las Ladyes inglesas al salir de los *restaurants* de Montmartre iban á darse una vuelta por *Le Caveau*, *Inocents*, *Barat* ó *L’Ange Gabriel* para ver de cerca a los *apaches*. Aquello casi habíase convertido en un espectáculo pintoresco que hasta los autores ridiculizaban en el teatro. Claro que de vez en cuando los *caballeros* mataban y asesinaban a alguien, pero eso era la pimienta y servía para hacer aún mas interesante la cosa. Además los lugares donde las gentes *chic* iban á verlos estaban guardados por la policía y eran inofensivos. Los crímenes tenían siempre por escenarios sitios donde nadie lo esperaba. (p. 16)

La conocida afición de Hoyos por los toros se refleja en una crónica de la inauguración, en el año 1916, de varias Plazas monumentales. A su juicio, este tipo de plazas contravenían el sentido bárbaro de la fiesta:

Instintivamente cuanto mayor magnificencia rodea el espectáculo más melancolía siento. Porque los toros es algo hórrido, violento, que rechaza como un anacronismo las pétreas magnificencias de las Plazas modernas. Es más su ambiente los tablados efímeros, las gayas percalinas, las barreras livianas que pueden hundirse a cada momento: no le

conviene tampoco un público de señoritos elegantes y de damiselas ensombreradas, sino una multitud de chulos borrachos que aúllan de entusiasmo y de hembras de rompe y rasga triunfando en el parterre bárbaro de los mantones de Manila, mientras en el cobijo de encaje de la mantilla unos ojos de brasa ofrecen a los lidiadores el amor como premio a su bravura; y todo ello bajo el toldo cobalto del cielo abrasado de sol. Por eso cuando estoy en la vieja plaza de Tetuán de las Victorias y aplaudo las suicidas heroicidades de un Machaquito en ciernes o de un Gaona II pienso que sí, que realmente, estoy en los toros. (p. 18)

Además de en las plazas de toros, al marqués se le podía ver en las verbenas populares luciendo su porte espectacular de esteta decadente; o entre los puestos de la Plaza Mayor, rodeado de torerillos, junto a su inseparable Luisito Pomés. Hoyos “recorría la ciudad de punta a punta en diagonales de curiosidad [...] Conocía Madrid hasta en el subterráneo de sus entrañas.”³⁹ Era un personaje muy popular que gustaba pasear, por todas partes, “la leyenda de su vicio”:

Antonio de Hoyos y Vinent ha heredado la popularidad de la infanta Isabel. Su aparición en las verbenas constituye un número sensacional. Todas las miradas convergen en su figura exótica, con su monóculo, su pulsera de oro y su tacón alto... Los hombres lo miran con repugnancia, las mujeres con burla, las vendedoras de fruslerías acuden con sus cestas y de todas partes surgen golfillos que le imploran: - Unas perrillas, señor marqués... (Para la plebe, Hoyos detenta ese título que pertenece a su hermano mayor.)

Antonio goza con la expectación que produce y acompañado de su *secretario* Luisito Pomés, que parece una señorita amazona con su hongo y su cara de rosa, empieza a dar vuelta a los puestos, seguido de su coche..., y de una pandilla de chulos con tufos

³⁹ Ramón Gómez de la Serna, “Antonio de Hoyos”, en *Retratos completos, Retratos contemporáneos*, op. cit. p. 471. Sobre su amor a Madrid, el propio Hoyos afirmaría: “[...] confieso que adoro a mi Madrid, a “mi pueblo”, en que fui muchas horas feliz y recibí muchas pruebas de solidaridad y afecto en la tristeza del silencio a que los hados, robándome el oído, me condenaron.” (Antonio de Hoyos y Vinent, “Carta abierta de Hoyos y Vinent. Al no existir unanimidad para concederle la Medalla de Madrid, pide que sea retirada la propuesta”, *El Sindicalista*, 846: 22-noviembre-1938, p. I)

y pañolito al cuello, que lo rodean provocativos y oferentes.⁴⁰

Según le confesó a *El Caballero Audaz*, él no separaba la vida del aristócrata y la del escritor bohemio:

- Te diré: de las dos no prefiero ninguna, sino que me gusta *el todo* que integran una y otra; el *contraste* es lo que realmente da encanto a las cosas; pero, sobre todo, adoro vivir... No hay nada comparable a este deleite.⁴¹

Y lo que más le interesaba de la vida era el pecado y la noche:

- El pecado y la noche... Y tú habrás visto que es el *leit motiv* de casi todos mis libros. ¡Vagar por las calles extraviadas a las altas horas de la madrugada, curiosear todos los rincones, asomarse a los antros!... ¡Tú, que también has vivido un poco, sabes el encanto hechicero de las noches de Venecia y de Constantinopla y el misterio canalla de la vida de París y Londres. (*ibid.* p.434)

En ese lado de sombra, en esa otra faceta inquietante de la ambigua personalidad del marqués, se insertan algunos de los episodios más

⁴⁰ Rafael Cansinos-Assens, “Estampa decadente”, en *La novela de un literato, I, (1882-1914)*, op. cit. p. 114. En otro lugar, dice Cansinos que Hoyos hacía “gala de su homosexualismo y va a todas partes acompañado de su *mignon*...”, Luisito Pomés, un joven “bonito y atildado”, contrafigura de su amigo y protector, al que sirve de “intérprete y celestina [...] sin el cual el aristocrático sordo no podría hacer sus conquistas.” (Rafael Cansinos-Assens, “Estampa decadentista en la Puerta del Sol”, *ibid.*, pp. 211 y 212) Cansinos llama alguna vez a Hoyos el “barón de Lavos español”, comparándole con el aristócrata homosexual de la novela *O Barao de Lavos* (1891), del escritor portugués Abel Botelho. La novela había sido traducida al español por Felipe Trigo. Es probable también que Pío Baroja estuviera pensando en Hoyos, cuando, en *Las noches del Buen Retiro* (1934), menciona al marqués de la Piedad, “hombre de fama más que equívoca, quien a veces hacía gala de su homosexualismo. El marqués, grueso, atrevido, era un cínico.” (Pío Baroja, *Las noches del Buen Retiro*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, 4ª ed., p. 25)

⁴¹ *El Caballero Audaz* [José María Carretero], *Galería*, II, op. cit. p. 433 y 434. Gómez de la Serna dice que Hoyos concebía la vida “como una mezcla deuntuosas máscaras y máscaras de destrozonas. Él era unas vecesuntuosa máscara y otras veces el rey de las destrozonas.” (Ramón Gómez de la Serna, “Antonio de Hoyos”, en *Retratos completos, Retratos contemporáneos*, op. cit. p. 470) Las dos caras de la vida de Hoyos aparece en este otro fragmento:

La marquesa de la Laguna lo llevaba del brazo en los escándalos, en medio de todo inocentes, de principios de siglo, y en las tertulias que la vieja madre de la inquieta Gloria tenía en el comedor íntimo de la Favorita, le he visto en noches novelescas y frías esperando la madrugada en la mesa de las aristócratas bohemias, cuyo gasto íntegro pagaba la goyesca señora. (*ibid.* p. 469)

novelescos de su turbulenta vida que le hicieron famoso. *El Caballero Audaz* no resiste la tentación de pedirle que cuente una de “esas aventuras absurdas”:

- Mira -comenzó, al fin-; una noche, en Marsella, la princesa de Eristoff, madame Wilner, el conde de Fersen y yo habíamos ido con un matrimonio inglés a un fumadero de opio escondido en un rincón del puerto... Eran unos recién casados muy jóvenes: ella, una muñequita adorable, con unos ojos azules como un jirón de cielo; él, grave y noble como un lord Byron. Se adoraban, pero estaban envenenados de literatura y tenían todas las curiosidades y las ideas del pecado prohibido; el opio les atraía como uno de esos misteriosos estanques de aguas encenagadas y verdosas.... Bueno; el recinto era muy pequeño, con los muros y el suelo cubiertos de finísima esterilla... Regentábalo un chino viejo con pintoresco atavío y era frecuentado por tipos sospechosos: hombres y mujeres que vivían fuera de la ley y casi fuera del mundo... Nos tumbamos a fumar, y pasó un gran rato silencioso... Súbitamente se oyó la voz de la inglesita, que gemía: “¡Arturo!... ¡Arturo!...” Acudimos apresuradamente. ¡Arturo había muerto!... Un aneurisma, una angina de pecho...; Qué sé yo !... Pero allí no se podía morir; era el escándalo, la deshonra... Mientras todos, locos de terror, perdían la serenidad, la rusa se mostró fuerte... “No es nada; Arturo se ha puesto malo, y nosotros dos -se dirigió a mí- lo llevaremos a su hotel...” Y como si se tratase de un borracho, entre los dos le condujimos a un *auto*, y la princesa emprendió su extraño paseo con un cadáver al lado... A la mañana siguiente se supo que el inglés había muerto de una embolia al llegar al hotel... (*ibidem*)

Por entonces, corrían de boca en boca anécdotas, más o menos ciertas, de la vida del marqués de Vinent:

[...] recuerdo un baile en que prohibido el disfraz para los caballeros, Antonio de Hoyos apareció disfrazado de dominó con un grupo de damas que por causa de él fueron registradas, sospechándose más contrabando.

Otro día Antonio de Hoyos apareció medio muerto en la plaza del Progreso, con una profunda herida en la cabeza. Estuvo mucho tiempo entre la vida y la muerte en un

lecho con dosel y cortinas que habían pertenecido a la princesa de Éboli, y por fin volvió a trotar como estafermo elegante y carantañón.⁴²

Colombine, seudónimo de la escritora Carmen de Burgos, organizó con Hoyos algunas *tournées des grands ducs* por los bajos fondos madrileños:

- Vamos a los cafetines de los barrios bajos, a los cafés-cantantes, a los cines de la Encomienda y Lavapiés...⁴³

Y Gil-Albert evoca la figura de Hoyos entrando en uno de “esos antros internacionales” en el que recalaban gentes de todo el mundo, situado en pleno barrio chino de Barcelona, acompañado por la bailarina Tórtola Valencia:

Fue en “La Criolla”, y la entrada del novelista, por lo que me comentó mi amigo, revistió caracteres de triunfal. Tenía que serlo. A la corpulencia un tanto aparatosa del escritor, provisto de su monóculo, y con algo indefinido dentro de sus proporciones, un no sé qué de equívoco que procedía de dentro más que del exterior y que Gómez de la Serna, en un examen sumamente rico y divertido de sus contemporáneos, calificó de “máscara” - *l’Horreur du masque!* que el mismo Hoyos y Vinent había tomado, para un epígrafe, a Octave Mirbeau-, se unía la presencia junto a él de Tórtola Valencia.⁴⁴

⁴² Ramón Gómez de la Serna, “Antonio de Hoyos”, en *Retratos completos, Retratos contemporáneos*, op. cit. pp. 468 y 469. La anécdota del baile de carnaval la cuenta también Cansinos-Assens en *La novela de un literato*:

Colombine y Hoyos han simpatizado tanto, que este carnaval han ido juntos a los bailes del Lírico, en compañía de todo el cortejo de admiradores de la novelista y de Ketty, que también tiene su pequeña corte de golosos. Y por cierto que cuentan la chistosa anécdota de que allí los policías le hicieron a la escritora quitarse el antifaz, porque la tomaron por un hombre disfrazado de mujer...En cambio, de Antonio y su *mignon* no sospecharon nada... (Rafael Cansinos-Assens, “Antonio de Hoyos”, en *La novela de un literato*, I, (1882-1914), op. cit. p. 335)

⁴³ Rafael Cansinos-Assens, *ibidem*.

⁴⁴ Juan Gil-Albert, “Un personaje”, en *Crónica General*, op. cit. p. 55

La célebre bailarina, a la que Hoyos dedicaría *La zarpa de la esfinge* (1915), llevaba puesto:

[...] un vestido dorado y la cabeza arrogantemente empenachada con aves de paraíso. Su rostro era pálido, con inmensos ojos glaucos, rasgos correctos, hieráticos, había que decir, “de esfinge”⁴⁵

Junto al escritor y la bailarina iba también José Zamora, “dibujante y figurinista ultra-fino, con abrigo de pieles, y pulseras.” Comenta Gil-Albert que, en cualquier otro lugar, el trío “hubiera despertado expectación y aun reactivos incontrolados...” En efecto, las incursiones del aristócrata en

⁴⁵ Juan Gil-Albert, *ibidem*. La dedicatoria de *La zarpa de la esfinge* dice así:

Tórtola: tú eres el símbolo de la belleza única. Antes de conocerte yo te había visto danzar ante Herodes como Salomé, bailar en el desierto entre los tigres como Cleopatra... Eres el ensueño hecho carne. Estás más allá de la vida, del tiempo y del espacio. Deja que te ofrezca en homenaje la historia trágica de una pobre danzarina que fué hermética y hierática y tuvo zarpa de piedra como la Esfinge y corazón de carne como hija de Eva. Déjame depositar á tus pies, ¡divinos pies enjoyados de Icono! La ofrenda
“A la gloria de Tórtola Valencia: Oro, Incienso y Mirra”

Tórtola Valencia actuó por vez primera para el público español el año 1911, en el Teatro Romea de Madrid. La bailarina había llevado a los escenarios de variedades su arte raro y esotérico: “¡ La bailarina sagrada que había hecho de sus danzas una evocación del Oriente remoto, la que puso en la canallesca grosería de los *Music-Halls* la nota exquisita de su arte exotérico [*sic*], fascinador e inquietante!” (Antonio de Hoyos y Vinent, *La zarpa de la esfinge*, en *Los Contemporáneos*, N° 320: 12-febrero-1915. Esta novela corta había sido publicada anteriormente con el título *La primer de abono* en *El Libro Popular*, N° 12: 25-marzo-1913). En el año 1913, Tórtola actuó en el Ateneo, ilustrando una conferencia de García Sanchiz, y sus danzas impresionaron a los intelectuales y artistas de la época: Rubén Darío, Jacinto Benavente, Pío Baroja. Valle-Inclán escribió para ella el siguiente poema:

Tiene al andar la gracia del felino
es toda llena de profundos ecos.
Anuncian sus corales y sus flecos
un sueño oriental de lo divino.
Los ojos negros, cálidos, astutos,
triste de ciencia, antigua la sonrisa
y la falda de flores una brisa
de índecos [*sic*] y sagrados institutos.
Cortó su mano en un jardín de oriente
la manzana del árbol prohibido,
y enroscada en sus senos la serpiente
decora la lujuria de un sentido
Sagrado en la tiniebla transparente
de sus ojos, la luz pone un silbido.

(Tomado del artículo de Care Santos, “Tórtola Valencia: creadora de su propia leyenda”, *Historia y vida*, Barcelona, N° 333, Año XXVIII: diciembre, 1995, pp. 11 y 12)

ambientes populares formaban parte de una personalidad que sentía intensamente el *snobismo* de lo vulgar, del mismo modo que el barón de Charlus de *À la recherche du temps perdu*. La aparición repentina del dandy en bailes y tabernas, en compañía de su amigo José Zamora, -personaje no menos extravagante-, solía despertar la curiosidad burlona y el recelo, cuando no la franca hostilidad, de los que allí estaban:

Les llamábamos, por lo breve y contundente, “los Li”. Esto es: la ele y la i. La ele era Antonio de Hoyos y Vinent, grandote, fofote, con el labio belfo y las pupilas acuosas en un tono azulenco y un ojo en “o” con marco de monóculo, con escaso pelo lacio y rubio, sordo “como una tapia”, atildado con extravagancia, con una vozarrona confusa y como de “come zopas”, marqués de Vinent y grande España. La i era José Zamora, dibujante admirable, extravagante número uno, remilgado y derrochador de ingenio y de malicias en una vocecita de muchos frunces. Casi siempre noctambuleaban juntos, embrazados, la ele y la i, visitando los más extraños “antros de perversión” con que contaba Madrid entre 1907 y 1925. Y apenas veíanles entrar los ya asistentes en el local sonreían con guasa y lanzaban frasecitas muy picadoras “en su honor”. Entonces, la i, medio por señas, medio con sus palabras cortadas, decía a la ele: “Antonio, se están metiendo con nuestros antepasados.” Y Antonio, bravo como un bisonte, derribando sillas y mesas, se dirigía a los guasones para mamporrearles a placer. Se armaba el consiguiente jollín, sonorizado con “tacos” humanos y quebraduras de loza y cristal, y el final previsto solía ser éste: “evaporación general” ante la llegada de los agentes de la autoridad. Así durante mucho tiempo. “Los Li” eran un espectáculo diario, siempre atractivo, en las noches “perversas” de Madrid.⁴⁶

En el fondo, la atracción irresistible del marqués por la vida azarosa de las clases ínfimas, al margen de la moral y las leyes convencionales, es equiparable a la que siente por el mundo turbulento de las clases altas; mundo que conoció en sus viajes por Europa, y que, al finalizar la guerra,

⁴⁶ Federico Carlos Sáinz de Robles, *Raros y olvidados. La promoción del cuento semanal*, op. cit. p. 145

gracias al bienestar económico y a la seguridad de la neutralidad, se instalaría en España, trayendo consigo las costumbres y el ritmo frenético de la moderna Cosmópolis:

El temporal que aun reinaba sobre Europa arrojaba gentes y más gentes sobre las playas españolas. Extraordinarios negocios imposibles de emprender en lugares presa de violenta agitación aterrizaban en España; millonarios que no osaban *aún* enseñorearse de París, de Berlín, de Viena, de Niza, caían aquí y vertían el dinero. El juego tomaba incremento extraordinario; en Santander se le hacía un palacio; San Sebastián era a modo de nuevo Montecarlo. Se construía un Kursaal magnífico. Se hacían pistas para carreras de caballos en Lasarte, se inauguraban hoteles fabulosos. La vida era muy *chic*. Los coches ya no eran sino un lujo con sus caballos admirables, sus libreas, su uso limitado; para la vida cotidiana estaban los automóviles. Había autos preciosos, pero se vulgarizaban; venían todos los joyeros de Europa a instalar casas en San Sebastián y aun en Madrid; pieles... Todo el mundo era elegante. Tal vez ya no había sociedad, porque la vida se desplazaba hacia los hoteles. Puede que en viejos palacios señoriales, con tapices y retratos familiares que pintaron Goya, Pantoja, Carreño o Madrazo ya no se reuniesen en las veladas de invierno gentes a charlar, a comentar, a juzgar, incubando vagas corrientes de opinión; ya no se reunirían, no, las grandes familias, seguidas de sus servidumbres, el día de Nochebuena a oír la misa del gallo y a cenar; pero se bailaba en los hoteles entre maniqués de grandes modistos y se tomaban *cok-tails* en los bares junto a las peripatéticas de moda.⁴⁷

La percepción que tenía Hoyos del mundo de la alta sociedad oscila entre una mirada nostálgica al pasado - en donde la disolución de la vieja aristocracia se funde con la dulce evocación de los recuerdos infantiles - , y la enorme curiosidad que despertaba en él el carácter y el estilo de vida de los tiempos modernos, representado por “ese público cerebral y aristocrático que integra Cosmópolis... Gente rica y loca de esas que no son honorables

⁴⁷ Antonio de Hoyos y Vinent, *El Primer Estado*, op. cit. pp. 202 y 203

más que en sus tierras...”⁴⁸ Hoyos había conocido a esos aristócratas, en muchos casos “mujeres muy artistas y con unas ideas desconcertadoras..”, como la marquesa Diana Crispifor:

[...] una tarde, en Montreau, paseábamos con una italiana, la marquesa Diana Crispifor, en el lago Lehman, en una barca. Eramos varios amigos, todos apasionados de aquella mujer, que era una de las bellezas más interesantes y más turbadoras que he conocido; una preciosidad romana en la actualidad. Ella afirmó: “En el mundo antiguo no temían al desnudo, porque los cuerpos eran más bellos que ahora. La moral no es más que una túnica para encubrir deformidades.” Y como alguien pusiera en duda que ella fuese capaz de arrostrar el desnudo, púsose de pie y lentamente fué despojándose de sus ropas... Quedó como una estatua, y después arrojóse al agua y surgió nadando.(*ibidem*)

La anuncio del golpe de Estado del general Primo de Rivera sorprende a Hoyos viajando por Segovia, en compañía de Pedro de Répide. Alarmado por la situación, decide volver a Madrid. Hoyos recuerda que el dictador nunca había contado con el apoyo y la simpatía de la aristocracia. En las fiestas organizadas en honor de la familia real asistía como Presidente, pero no era invitado a los “ágapes íntimos”. En el momento de la sublevación militar de 1923, el desencanto general afectaba a todas las clases sociales. Una de las voces de protesta que más se oía era la de los intelectuales, a la cabeza de los cuáles estaban Unamuno, Ortega y Gasset y Blasco Ibáñez. A pesar de ser un hombre “rico, respetado y admirado por el mundo entero”, Blasco Ibáñez se había ganado la animadversión de la aristocracia:

⁴⁸ *El Caballero Audaz* [José María Carretero], *Galería*, II, *op. cit.* p. 435

La aristocracia no estaba con él; iba contra el rey, y la aristocracia estaba con su *rey constitucional*. (*El Primer Estado*, p. 228)

Salvo alguna rara excepción ⁴⁹, la aristocracia no reaccionaba y su prestigio en los días de la dictadura se iba debilitando cada vez más. El marqués comenta que tan sólo “jugaba al poker y bebía cock-tails...” Al final de la Dictadura, España ofrecía “un cuadro de descomposición social.” La caída de Primo de Rivera no logró sofocar las campañas de la prensa y de los estudiantes contra el rey, y se reavivaban por todo el país los motines y las algaradas callejeras:

La familia real no era ya popular. Frío en los cines, protestas. La *Marsellesa* se aplaudía. Se aplaudía a Prim, a los revolucionarios, a los conspiradores; todos y todo lo que creían representar desorden. (p. 242)

El temperamento irónico del marqués le llevará a parodiar la situación de crisis nacional, comparando su estado de postración con el de las legendarias ciudades de la decadencia:

¿Morfina, cocaína, éter, venenos sabios; alcoholes, vicios terribles, perversiones atroces, lujo asiático, aventuras escabrosas...? No, rotundamente, no. Era todo mediocre, un exhibicionismo detrás del que... ¡no había nada! Vicios atroces como Bizancio, Pompeyo [*sic*] o Palmyra, no; unos vicios tímidos, que, más que tenerlos, se aparentaba su posesión. (p. 243) ⁵⁰

⁴⁹ Con motivo de la constitución de la Asamblea Nacional (1927), Hoyos recuerda el nombramiento de la condesa viuda de Aguilar de Inestrillas como miembro de la cámara: “ [...] ví en ello una muestra o espécimen de la verdad de la aristocracia en aquella ocasión.” (*El Primer Estado*, *op. cit.*, p. 238)

⁵⁰ Pío Baroja hizo la parodia del morfinómano en *Las noches del Buen Retiro* (1934):

No era constante, pero con frecuencia se presentaba en la tertulia de don Paco como una momia, como un fantasma, el marqués de Castelgiron, un morfinómano envenenado, consumido por el alcaloide del opio. El marqués había vivido muchos años en París, donde adquirió su toxicomanía [...] La pobre momia del marqués morfinómano hablaba con una voz muy baja. No podía levantar la voz. En su casa llamaba a los criados con un pito. (Pío Baroja, *Las noches del Buen Retiro*, *op. cit.* p.24)

“Y llegó la revolución...” Con la salida del rey, se proclama la República en España.⁵¹ A partir de ese momento, Hoyos comienza a tomar contactos directos con el anarquismo. Amigo de Ángel Pestaña, fundador del Partido Sindicalista, ingresa en sus filas en el año 1934, colaborando en *El Sindicalista*, el periódico portavoz del Partido, hasta el fin de la guerra civil en el año 1939, año de su desaparición. Los años de la contienda los pasa en Madrid. María del Carmen Alfonso refiere algunas noticias sobre la vida del marqués durante esos años, en la que se aprecian cambios significativos que afectan a su estilo de vida, y que influyen en su decisión de dejar de escribir novelas:

Enfocados desde una nueva perspectiva, y a tenor de los datos de que dispongo, estos años de contienda civil -que Hoyos y Vinent pasa fundamentalmente en Madrid- debieron de quedar bastante alejados de los comportamientos sensacionalistas mantenidos tiempo atrás; ahora parece preferir una existencia menos llamativa, marcada por el ritmo del trabajo periodístico...⁵²

En efecto, tras la publicación en 1933 de *¡Comunismo!*, Hoyos abandona la novela por el periodismo, colaborando asiduamente en *El Sindicalista*, de lo que deja constancia en un artículo, titulado “Palabras de un espectro. ¡Me han matado!”, escrito por él, tras la difusión en Radio

⁵¹ Para los últimos años de la vida de Hoyos he tomado datos del capítulo “Historia de una vida singular...” del libro de María del Carmen Alfonso García, *Una figura...* De esta misma autora hay un artículo que aporta datos esenciales a la escasa información que existe sobre la vida del marqués durante la Guerra Civil: “De la decadencia al anarquismo: Hoyos y Vinent en *El Sindicalista* (1935-1939), *Archivum*, Universidad de Oviedo, Tomo 39-40: 1989-1990, pp. 7-50.

⁵² María del Carmen Alfonso García, *Una figura...*, op. cit. p. 44. Pese a no haber encontrado datos que lo confirmen, la autora hace observar que los años de la contienda han permitido, una vez más, fabular sobre la vida del marqués, acentuando su perfil de personaje novelesco:

Creo más sugerente imaginar, como ha hecho Juan Manuel de Prada en su novela *Las máscaras del héroe* (Madrid, Valdemar, 1996), que Hoyos vive en estos momentos entregado a los gestos y experiencias más extrañas, pero, ya que no he encontrado ninguna noticia en la que apoyar esas ideas.. (p. 44 nota 58)

Sevilla de la noticia de su muerte a manos de correligionarios:

[...] -salgo a la calle temprano, no soy buen madrugador, pero mi labor cotidiana en “nuestro” Sindicalista lo exige-... (“Palabras de un espectro. ¡Me han matado!, *El Sindicalista*, 86:18-septiembre-1936, p.4)

La visita diaria a la sede del partido anarquista no le impide conceder entrevistas en la radio, dar conferencias, ir, de vez en cuando, al *Price*, y asistir a veladas de boxeo. La actividad de Hoyos durante los años de la guerra es incesante:

Voy y vengo, la atención alerta, el espíritu abierto a flor de piel, deseando ver, estudiar, aprender, asimilar enseñanzas. (“Modos y maneras. La laboriosidad y las fuerzas propulsoras”, *El Sindicalista*, 349: 10-julio-1937, p.4)

Un año más tarde, a través de *El Sindicalista*, se hace una propuesta de homenaje del “pueblo español” al escritor aristócrata, partidario de la causa del pueblo y de la República:

A la hora en que era preciso arrostrar inconveniencias y fatigas, las carreteras viéronse asaltadas por los que pretendían pasar por revolucionarios. [...] Fue entonces cuando Antonio de Hoyos y Vinent, sin dejar su cotidiano e indefectible trabajo, publicaba los artículos más duros y razonados contra los insurrectos y sus cabecillas. Las tropas de Franco estaban a las puertas de Madrid esperando la rendición de la plaza, pero ni su corazón sintió mermado el amor al Pueblo, ni su pulsó tembló [censurado]. Desde la tronera de su periódico, enfilando con su inteligencia al corazón de las masas, lanzaba sin parar sus consignas y sus estímulos y levantaba la moral y alzaba el entusiasmo en trance de descaecerse de soldados y ciudadanos.

Y día tras día, hasta hoy, ahí lo tenemos. Sin mendigar favores de avituallamiento y comiendo humildemente, como buen antifascista, en un modesto comedor colectivo enmarañado siempre entre sus hermanos los trabajadores de la

República. (Edmundo G. Acebal, “Meditaciones actuales. Antonio de Hoyos y Vinent”, *El Sindicalista*, 790: 19-agosto-1938, p. I)

El marqués prefería los homenajes más sencillos y directos que recibía, de forma espontánea, de los “compañeros” de la clase trabajadora:

No admirado y querido Acebal, no quiero homenaje; no lo merezco. Cree que el mejor homenaje es cuando alguien me da una prueba fraterna de simpatía; cuando en mi ambular por ahí alguien viene y me ofrece un chato: “Compañero, tú eres de los nuestros, eres... madrileño.” (“Por hoy... una carta”, *El Sindicalista*, 791: 20-agosto-1938, p. I)

A pesar de ello, el 2 de octubre de 1938, en el Teatro de las Escuelas Profesionales del Sindicato Único Regional de Espectáculos Públicos, se celebra un festival en su honor, en el que se representa *La casa de los fantasmas*, “episodio dramático” del propio autor, estrenado para la ocasión por los alumnos de las Escuelas. Ese mismo mes, el Partido Sindicalista solicita la Medalla de Oro de la ciudad de Madrid para el escritor, que también rechazaría por falta de unanimidad en su concesión.

La colaboración de Hoyos en *El Sindicalista* finaliza el mes de marzo de 1939, en que el periódico desaparece: “A partir de aquí comenzará un verdadero calvario para el escritor..”⁵³

A los pocos días de la ocupación de la capital por el ejercito franquista, Hoyos es detenido por su significación sindicalista, y es

⁵³ María del Carmen Alfonso García, *Una figura.., op. cit.* p. 49. La autora basa su investigación en la consulta de los expedientes de reclusos de la cárcel de Porlier, hoy desaparecida.

encarcelado en la madrileña prisión de Porlier, permaneciendo, a causa de su mal estado de salud, en el hospital penitenciario. Según el testimonio de Diego San José, el marqués ocupaba la última cama de la enfermería:

[...] aprovechaba la poca vista que le quedaba en el ojo izquierdo -[...] para leer junto a la ventana que tenía a la cabecera. Y leía constantemente, como deseando aprovechar el poco que le quedaba de vida.[...]

¡Pobre Hoyos! Estaba casi por completo abandonado de su familia. Una vieja ama de llaves era quien únicamente cuidaba de sus asistencias..⁵⁴

El 25 de septiembre, pasa a disposición del Juzgado Militar de Prensa y el 30 de octubre comparece en Consejo de Guerra. El 20 de enero de 1940 es condenado a la pena de treinta años de reclusión mayor, “como autor de un delito de adhesión a la rebelión..”⁵⁵ El día 11 de junio, tras agravarse su estado de salud, muere:

A poco de expirar llegó su hermano, el marqués de Hoyos, acompañado del Director y del médico oficial. Permaneció brevemente ante el cadáver, sin demostrar una gran pesadumbre, antes bien, me pareció advertir en su semblante que se quitaba un gran peso de encima. Rezó - [...] - un padrenuestro y salió de la sala sin mirar siquiera a los que habíamos sido dignos compañeros del que tan triste y obscuramente había recobrado la libertad absoluta.⁵⁶

Al día siguiente, los restos son trasladados al cementerio.

⁵⁴ Diego San José, *De cárcel en cárcel*, A Coruña, Edición do Castro, 1988, pp. 128-129, en María del Carmen Alfonso García, *Una figura...*, *op. cit.* p.50

⁵⁵ María del Carmen Alfonso García, *Una figura...*, *op. cit.* p. 50

⁵⁶ Diego San José, *De cárcel en cárcel*, *op. cit.* p. 129, en María del Carmen Alfonso García, *Una figura...*, *op. cit.* p. 51

CAPÍTULO II. Cinco Calas en la literatura “Fin de siglo”: Joris-Karl Huysmans, Jean Lorrain, Maurice Barrès, Rachilde y Albert Samain

En la “Aclaración preliminar” de *La hora española* (1930)⁵⁷, un libro de ensayos sobre la historia de España, pervertido por la visión imaginativa del artista en su concepción (“Este libro es a modo ... ni siquiera de museo, sino más bien barraca de figuras de cera. En el arte de imaginero en cera hay mucho de fantasía...”, p. 25), y escrito con el afán de revivir el esplendor del pasado⁵⁸, Hoyos explicaba el espíritu eterno de la decadencia acudiendo al “símbolo del perenne girar de los círculos concéntricos del pensamiento humano..” (p. 11), para ilustrar la idea de que, “en los más varios y lejanos lugares, en circunstancias parejas, hechos iguales se repiten.” (p. 40) Todo lo que ha sido en el pasado “se perfecciona y repite”, de modo que “lo que puede significar exquisitez, afán de lujo, amor al arte, decadencia..” (p. 39) es patrimonio de todos los pueblos y de todas las épocas. En efecto, Hoyos subraya en su libro las aficiones comunes de Enrique IV de Trastámara con los Medicis y los Sforza; y las del marqués de Villena, “dado a la alquimia

⁵⁷ Antonio de Hoyos y Vinent, *La hora española*, Madrid, C.I.A.P., 1930

⁵⁸ Hoyos resucita (“Sombras perdidas en un mar de sombras”) las figuras de Isabel la Católica, Cisneros, Carlos V, Felipe II, Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, junto a “obispos sibaritas y vividores”, “médicos judíos manipuladores de venenos, gitanas endemoniadas”, y “alquimistas y nigromantes.”

y la brujería, con las del mariscal Gilles de Rais, que evocara Huysmans en *Là bas*.” (pp. 49 y 50) Advierte de que el “masochismo espiritual” de Felipe II es consecuencia de una frialdad anímica que, en su tendencia a los placeres sensuales de la imaginación, revela “una virtud o vicio muy moderno”; la vida turbulenta de su hijo, el príncipe don Carlos, le convierte en “un precursor en sus correrías, acompañado de un cortejo de aventureros y gentuza propicia, por burdeles y encrucijadas, de las famosas *tournées de Grands Ducs*, con que los príncipes de la casa de Romanoff se despedían en París del imperio de los zares.” (p.131); y Carlos II *el Hechizado*, en el que confluyeron las taras heredadas de varias generaciones de la Casa de Austria, es “un fin de raza más genérico y simbólico que todos los fines de raza que en el mundo han sido, más que el de los Atridas, los Ptolomeos, los Lagidas y Méntridas, que los romanos, los babilonios..” (pp.107 y 108) ⁵⁹

En otro momento, Hoyos reprueba la tendencia que tenían los viajeros europeos del XIX a identificar a España con lo “goyesco” (fruto de una sensibilidad que admiraba fervorosamente el pintoresquismo de todo lo español), para evidenciar cómo una idea o un hecho, según la época de que se trate, es alterada de forma invariable por el ojo deformador del tiempo.

⁵⁹ Lo mismo pensaba Pío Baroja, que ilustró el motivo del círculo de las decadencias en el siguiente diálogo de *Las noches del Buen Retiro* (1934):

- Todo eso es muy fin de siglo -saltó Montes Plaza.
 - ¡Bah! ¿Usted cree que los finales de siglo son peores que los principios? -preguntó el doctor. El siglo es una convención y no tiene realidad alguna. Todos esos horrores son tan antiguos como el mundo. Basta leer a Petronio o a Juvenal.
 - Sí; pero, hay épocas más decadentes que otras.
 - Yo creo que esta frase fin de siglo -indicó Aguilera- la ha propagado esa comedia titulada *París, fin de siglo*, de hace seis o siete años. Fin de siglo quiere decir frivolidad, despreocupación, escepticismo, vértigo, indiferencia, rapidez...
 - Dentro de treinta o cuarenta años dirán de nuestra época: era el tiempo de la lentitud, de la pesadez, de la seriedad, de la crueldad -exclamó el doctor con su buen sentido.
 - Siempre es lo mismo -añadió Thierry-; no se cambia nada.
- (Pío Baroja, *Las noches del Buen Retiro*, op. cit. p. 76)

El “snobismo de lo vulgar” de las pinturas y los grabados de Goya había existido siempre entre las clases aristocráticas. Él mismo había visto a grandes damas españolas emular a las de la Ilustración, cayendo de madrugada en brazos de amantes infames, exaltadas por “la brutalidad de un festejo popular, verbena o baile de máscaras” (p. 21):

La vida goyesca era el desorden, lo clandestino, las explosiones de brutalidad, de buen humor chabacano, de jaranería, de lujuria y de superstición; cosas del vulgo o populacho a que se mezclaban, como ha sucedido en todos los tiempos, gentes refinadas y aun exquisitas y de talento, arrastradas por el capricho, el vicio o la curiosidad. (p. 19)

⁶⁰

Como los espíritus decadentes que le precedieron, la figura de Hoyos se proyecta en la metáfora de un tiempo circular, representando la actitud vital y estética de una edad que - consciente de su sentimiento de pérdida, de su finitud - no sólo se proclama a sí misma, sino a las anteriores y las venideras. Algunos años después de la muerte de Hoyos, acaecida en 1940, Pere Gimferrer, en el poema “Cascabeles” de *Arde el mar* (1966), se desdoblará poéticamente en el marqués, en un monólogo dramático que le permite revivir su vida y sus gustos, expresándose con el consabido

⁶⁰ La idea que se forjó Hoyos de “lo goyesco”, reflejo de “la genialidad bárbara de un artista portentoso”, está tomada de Baudelaire, que veía en el pintor español a uno de “Les phares” de la modernidad:

Goya est toujours un grand artiste, souvent effrayant. Il unit à la gaieté, à la jovialité, à la satire espagnole du bon temps de Cervantes, un esprit beaucoup plus moderne, ou du moins qui a été beaucoup plus cherché dans les temps modernes, l'amour de l'insaisissable, le sentiment des contrastes violents, des épouvantements de la nature et des physionomies humaines étrangement animalisées par les circonstances. C'est chose curieuse à remarquer que cet esprit qui vient après le grand mouvement satirique et démolisseur du XVIIIème siècle, et auquel Voltaire aurait su gré, pour l'idée seulement (car le pauvre grand homme ne s'y connaissait guère quant au reste), de toutes ces caricatures monacales, -moines bâillants, moines goinfrants, têtes carrées d'assassins se préparant à matines, têtes rusées, hypocrites, fines et méchantes comme des profils d'oiseaux de proie; il est curieux, dis-je, que ce hâisseur de moines ait tant rêvé sorcières, sabbat, diableries, enfants qu'on fait cuire à la broche, que sais-je? toutes les débauches du rêve, toutes les hyperboles de l'hallucination, et puis toutes ces blanches et sveltes Espagnoles que de vieilles sempiternelles lavent et préparent soit pour le sabbat, soit pour la prostitution du soir, sabbat de la civilisation! (Charles Baudelaire, “Quelques caricaturistes étrangers”, *Oeuvres complètes*, Paris, Collection l'Intégrale, Seuil, 1968, pp. 388 y 389)

abandono nostálgico en el pasado que distinguió a Hoyos y a los escritores de la decadencia:

[...] quemaría, quemó las palabras postreras
restituyendo el mundo antiguo, imagen
consagrada a la noria del futuro..

1. Joris-Karl Huysmans: “*la nature a fait son temps..*” (*À rebours*)

La idea de que todo los finales - de una estética o de una época - se parecen estaba implícita en *À rebours* (1884), la novela de Joris-Karl Huysmans ⁶¹, breviario del decadentismo moderno. En su protagonista, el duque Jean Floressas Des Esseintes, se fragua, con carácter de prototipo, el perfil psicológico del héroe decadente. Su turbulenta biografía erótica prefigura las peligrosas aventuras amorosas de los héroes de Jean Lorrain, de Oscar Wilde y de Hoyos y Vinent:

[...] au temps où il compagnonnait avec les hobereaux, il avait participé à ces spacieux soupers où des femmes soules se dégrafent au dessert et battent la table avec leur tête; il avait aussi parcouru les coulisses, tâté des actrices et des chanteuses, subi, en sus de la bêtise innée des femmes, la délirante vanité des cabotines; puis il avait entretenu des

⁶¹ Joris-Karl Huysmans (1848-1907) nació en París. Hijo y nieto de pintores de origen holandés, a los veinte años ocupa una plaza de funcionario de la III República francesa, que no abandona hasta su jubilación en 1898. Su primera novela *Marthe, histoire d'une [jeune] fille* (1876) atrae el interés de Zola, que le invita a formar parte del grupo de Médan, junto a Maupassant, Hennequin, Céard y Alexis. A su etapa naturalista pertenece *Les Soeurs Vatar* (1879) y *En Ménage* (1881). Escribe también artículos de crítica de pintura, recogidos en el volumen *L'Art Moderne* (1883), donde defiende a los artistas impresionistas. Será el descubridor de Gustave Moreau. En 1884 publica *À rebours*, y en 1891 *Là-bas*, un estudio sobre el satanismo basado en la figura del mariscal Gilles de Rais. En 1892 se produce la conversión de Huysmans al catolicismo, pasando varias temporadas en los monasterios benedictinos de Igny y de Solesmes. Este proceso lo explica en su novela *En Route* (1895). Otras novelas católicas son *La Cathédrale* (1898), un estudio del simbolismo del arte medieval, y *L'Oblat* (1903), donde cuanta los años en que hizo profesión de oblat en la abadía de Saint-Martin de Ligugé. En 1906 contrae un cáncer de garganta que le causa la muerte un año más tarde.

filles déjà célèbres et contribué à la fortune de ces agences qui fournissent, moyennant salaire, des plaisirs contestables; enfin, repu, las de ce luxe similaire, de ces caresses identiques il avait plongé dans les bas-fonds, espérant ravitailler ses désirs par le contraste, pensant stimuler ses sens assoupis par l'excitante malpropreté de la misère.

Quoi qu'il tentât, un immense ennui l'opprimait. Il s'acharna, recourut aux périlleuses caresses des virtuoses, mais alors sa santé faiblit et son système nerveux s'exacerba; la nuque devenait déjà sensible et la main remuait droite encore lorsqu'elle saisissait un objet lourd, capricante et penchée quand elle tenait quelque chose de léger tel qu'un petit verre.

Les médecins consultés l'effrayèrent. Il était temps d'enrayer cette vie, de renoncer à ces manoeuvres qui alitaient ses forces. Il demeura, pendant quelque temps, tranquille; mais bientôt le cervelet s'exalta, appela de nouveau aux armes. De même que ces gamines qui, sous le coup de la puberté, s'affament de mets altérés ou abjects, il en vint à rêver, à pratiquer les amours exceptionnelles, les joies déviées; alors, ce fut la fin; comme satisfaits d'avoir tout épuisé, comme fourbus de fatigues, ses sens tombèrent en léthargie, l'impuissance fut proche.

Il se retrouva sur le chemin, dégrisé, seul, abominablement lassé, implorant une fin que la lâcheté de sa chair l'empêchait d'atteindre.⁶²

Antes de su solitario retiro en la casa de Fontenay, Des Esseintes había dispuesto un refinado “boudoir” donde recibir a sus amantes, desplegando en él la particular sensibilidad erótica del esteta, del hombre de sensualidad cerebral:

[...] il avait composé un boudoir où, au milieu des petits meubles sculptés dans le pôle camphrier du Japon, sous une espèce de tente en satin rose des Indes, les chairs se coloraient doucement aux lumières apprêtées que blutait l'étoffe.

⁶² Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, [Paris], Fasquelle, 1972, pp. 33 y 34

Cette pièce où des glaces se faisaient écho et se renvoyaient à perte de vue, dans les murs, des enfilades de boudoirs roses, avait été célèbre parmi les filles qui se complaisaient à tremper leur nudité dans ce bain d'incarnat tiède qu'aromatisait l'odeur de menthe dégagée par le bois des meubles.

Mais, en mettant même de côté les bienfaits de cet air fardé qui paraissait transfuser un nouveau sang sous les peaux défraîchies et usées par l'habitude des céruses et l'abus des nuits, il goûtait pour son propre compte, dans ce languissant milieu, des allégresses particulières, des plaisirs que rendaient extrêmes et qu'activaient, en quelque sorte, les souvenirs des maux passés, des ennuis défunts. (pp. 37 y 38)

El "quietismo" de Des Esseintes será la cualidad característica de las almas gemelas del Decadentismo, extremadamente imaginativas y afanadas en eludir el contacto directo con la realidad:

Le mouvement lui paraissait d'ailleurs inutile et l'imagination lui semblait pouvoir aisément suppléer à la vulgaire réalité des faits. À son avis, il était possible de contenter les désirs réputés les plus difficiles à satisfaire dans la vie normale, et cela par un léger subterfuge, par une approximative sophistication de l'objet poursuivi par ces désirs mêmes. [...]

En transportant cette captieuse déviation, cet adroit mensonge dans le monde de l'intellect, nul doute qu'on ne puisse, et aussi facilement que dans le monde matériel, jouir de chimériques délices semblables, en tous points, aux vraies; nul doute, par exemple, qu'on ne puisse se livrer à de longues explorations, au coin de son feu, en aidant, au besoin, l'esprit rétif ou lent, par la suggestive lecture d'un ouvrage racontant de lointains voyages; nul doute aussi, qu'on ne puisse, - sans bouger de Paris - acquérir la bienfaisante impression d'un bain de mer; il suffirait, tout bonnement de se rendre au bain Vigier, situé, sur un bateau, en pleine Seine. [...]

Le tout est de savoir s'y prendre, de savoir concentrer son esprit sur un seul point, de savoir s'abstraire suffisamment pour amener l'hallucination et pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité même. (pp. 50 y 51)

La sensibilidad estética de Des Esseintes se asienta en la firme convicción de que lo artificial supera siempre a lo natural. Por eso elabora para su propia vida un plan completo y minucioso, con el que se propone forzar el orden normal de la Naturaleza (este es el significado de *À rebours*, “a contrapelo” o “contra-natura”):

Au reste, l'artifice paraissait à des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme.

Comme il le disait, la nature a fait son temps; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés. Au fond, quelle platitude de spécialiste confinée dans sa partie, quelle petitesse de boutiquière tenant tel article à l'exclusion de tout autre, quel monotone magasin de prairies et d'arbres, quelle banale agence de montagnes et de mers!

Il n'est, d'ailleurs, aucune de ses inventions réputée si subtile ou si grandiose que le génie humain ne puisse créer; aucune forêt de Fontainebleau, aucun clair de lune que des décors inondés de jets électriques ne produisent; aucune cascade que l'hydraulique n'imité à s'y méprendre; aucun roc que le carton-pâte ne s'assimile; aucune fleur que de précieux taffetas et de délicats papiers peints n'égalent!

À n'en pas douter, cette sempiternelle radoteuse a maintenant usé la débonnaire admiration des vrais artistes, et le moment est venu où il s'agit de la remplacer, autant que faire se pourra, par l'artifice. (pp. 51 y 52)

Sus preferencias literarias no estarán, por tanto, en las épocas en que triunfaron los códigos estéticos de la belleza clásica. Des Esseintes admira la literatura latina de “la décadence”, especialmente las *Metamorfosis* de Apuleyo y el *Satiricón* de Petronio:

Ce roman réaliste, cette tranche découpée dans le vif de la vie romaine, sans préoccupation, quoi qu'on en puisse dire, de réforme et de satire, sans besoin de fin apprêtée et de morale; cette histoire, sans intrigue, sans action, mettant en scène les aventures de gibiers de Sodome; analysant avec une placide finesse les joies et les douleurs de ces amours et de ces couples; dépeignant, en une langue splendidement orfévrie, sans que l'auteur se montre une seule fois, sans qu'il se livre à aucun commentaire, sans qu'il approuve ou maudisse les actes et les pensées de ses personnages, les vices d'une civilisation décrépite, d'un empire qui se fêle poignait Des Esseintes et il entrevoyait dans le raffinement du style, dans l'acuité de l'observation, dans la fermeté de la méthode, de singuliers rapprochements, de curieuses analogies, avec les quelques romans français modernes qu'il supportait. (pp. 60 y 61)

Despreciando la vulgaridad de la vida moderna, de su arte tan sólo le interesa aquel que mira a un pasado remoto:

Après s'être désintéressé de l'existence contemporaine, il avait résolu de ne pas introduire dans sa cellule des larves de répugnances ou de regrets, aussi, avait-il voulu une peinture subtile, exquise, baignant dans un rêve ancien, dans une corruption antique, loin de nos mœurs, loin de nos jours.

Il avait voulu, pour la délectation de son esprit et la joie de ses yeux, quelques oeuvres suggestives le jetant dans un monde inconnu, lui dévoilant les traces de nouvelles conjectures, lui ébranlant le système nerveux par d'érudites hystéries, par des cauchemars compliqués, par des visions nonchalantes et atroces.

Entre tous, un artiste existait dont le talent le ravissait en de longs transports, Gustave Moreau. (p.83)

En la novela, Des Esseintes es dueño de dos cuadros de Gustave Moreau inspirados en el personaje de Salomé: *Salomé* y *L'Apparition*. Sobrecogido ante su terrible simbolismo erótico, Des Esseintes describe la

imagen propia que el siglo XIX había configurado del personaje bíblico al asignarle los atributos de la Lujuria y la Belleza maldita:

Mais ni saint Mathieu, ni saint Marc, ni saint Luc, ni les autres évangélistes ne s'étendaient sur les charmes délirants, sur les actives dépravations de la danseuse. Elle demeurait effacée, se perdait, mystérieuse et pâmée, dans le brouillard lointain des siècles, insaisissable pour les esprits précis et terre à terre, accessible seulement aux cervelles ébranlées, aiguës, comme rendues visionnaires par la névrose rebelle aux peintres de la chair, à Rubens qui la déguisa en une bouchère des Flandres, incompréhensible pour tous les écrivains qui n'ont jamais pu rendre l'inquiétante exaltation de la danseuse la grandeur raffinée de l'assassine.

Dans l'oeuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors de toutes les données du Testament, des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait rêvée. Elle n'était plus seulement la baladine qui arrache à un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut; qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi, par des remous de seins, des secousses de ventre, des frissons de cuisse; elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche. (p.86)

En el héroe de Huysmans se aprecia el cambio producido en el comportamiento sexual de la segunda mitad del siglo XIX respecto a la primera mitad, invirtiéndose el sentido de la dominación. A partir de la segunda mitad del siglo, la mujer actúa de forma despótica y cruel frente a un hombre frágil y sumiso que consiente en ser sojuzgado. En la relación con una acróbata de circo, Des Esseintes experimenta claramente este cambio, que exalta sus fatigados sentidos:

Peu à peu, en même temps qu'il l'observait, de singulières conceptions naquirent; à mesure qu'il admirait sa souplesse et sa force, il voyait un artificiel changement de sexe se produire en elle; ses singeries gracieuses, ses mièvreries de femelle s'effaçaient de plus en plus, tandis que se développaient, à leur place, les charmes agiles et puissants d'un mâle; en un mot, après avoir tout d'abord été femme, puis, après avoir hésité, après avoir avoisiné l'androgynie, elle semblait se résoudre, se préciser, devenir complètement un homme.

Alors, de même qu'un robuste gaillard s'éprend d'une fille grêle, cette clownesse doit aimer, par tendance, une créature faible, ployée, pareille à moi, sans souffle, se dit des Esseintes, à se regarder, à laisser agir l'esprit de comparaison, il en vint à éprouver, de son côté, l'impression que lui-même se féminisait, et il envia décidément la possession de cette femme, aspirant ainsi qu'une fillette chlorotique, après le grossier hercule dont les bras la peuvent broyer dans une étreinte.

Cet échange de sexe entre miss Urania et lui, l'avait exalté. (p.141)

Por tanto, no debe extrañar que una de sus lecturas preferidas sea el poema latino *De laude castitatis*, que relee en el silencio monacal de su estudio, persuadido, como un eremita medieval, de los beneficios de la castidad. El espíritu introspectivo de Des Esseintes le abrirá las puertas a un oscuro misticismo, encontrándose en él el germen de la inquietud religiosa de Durtal, el protagonista de las novelas católicas de Huysmans: *En Route* (1895), *La Cathédrale* (1898) y *L'Oblat* (1903):

À examiner le travail de sa pensée, à chercher à en relier les fils, à en découvrir les sources et les causes, il en vint à se persuader que ses agissements, pendant sa vie mondaine, dérivait de l'éducation qu'il avait reçue. Ainsi ses tendances vers l'artifice, ses besoins d'excentricité, n'étaient-ils pas, en somme, des résultats d'études spéculatives, de raffinements extraterrestres, de spéculations quasi théologiques; c'étaient, au fond, des transports, des élans vers un idéal, vers un univers inconnu, vers une béatitude lointaine, désirable comme celle que nous promettent les Écritures. (pp. 113 y 114)

La conversión al catolicismo de Durtal lo impide en *Des Esseintes* un pesimismo innato, aprendido en la *Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis y en la filosofía de Schopenhauer. Además, su rebeldía satánica frente a Dios y la religión, la atracción del crimen y los placeres sacrílegos, son tan sólo pecados mentales sin realización efectiva:

Là, il n'avait plus de raisonnement à se faire, plus de débats à supporter; c'était une indéfinissable impression de respect et de crainte; le sens artiste était subjugué par les scènes si bien calculées des catholiques; à ces souvenirs, ses nerfs tressaillaient, puis en une subite rébellion, en une rapide volte, des idées monstrueuses naissaient en lui, des idées de ces sacrilèges prévus par le manuel des confesseurs, des ignominieux et impurs abus de l'eau bénite et de l'huile sainte. En face d'un Dieu omnipotent, se dressait maintenant un rival plein de force, le Démon, et une affreuse grandeur lui semblait devoir résulter d'un crime pratiqué, en pleine église par un croyant s'acharnant, dans une horrible allégresse, dans une joie toute sadique, à blasphémer, à couvrir d'outrages, à abreuver d'opprobres, les choses révérees; des folies de magie, de messe noire, de sabbat, des épouvantes de possessions et d'exorcismes se levaient; il en venait à se demander s'il ne commettait pas un sacrilège, en possédant des objets autrefois consacrés, des canons d'église, des chasubles et des custodes; et, cette pensée d'un état peccamineux lui apportait une sorte d'orgueil et d'allègement; il y démêlait des plaisirs de sacrilèges, mais de sacrilèges contestables, en tout cas, peu graves, puisqu'en somme il aimait ces objets et n'en dépravait pas l'usage; il se berçait ainsi de pensées prudentes et lâches, la suspicion de son âme lui interdisant des crimes manifestes, lui enlevant la bravoure nécessaire pour accomplir des péchés épouvantables, voulus, réels. (pp. 116 y 117)

Des Esseintes disfrutará oyendo recitar el dialogo de La Esfinge y La Quimera de *La Tentation de saint Antoine*, en cuyas páginas Flaubert expresa “la nostalgia des au-delà”, que hace retornar a épocas y civilizaciones desaparecidas:

[...] loin de notre vie mesquine, il évoquait les éclats asiatiques des vieux âges, leurs éjaculations et leurs abattements mystiques, leurs démenches oisives, leurs férociétés commandées par ce lourd ennui qui découle, avant même qu'on les ait épuisées, de l'opulence et de la prière. (p.225)

Imagina ser el destinatario de las palabras de La Quimera que consuelan a los sedientos de idealismo:

« Je cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inédits. »

Ah! c'était à lui-même que cette voix aussi mystérieuse qu'une incantation, parlait; c'était à lui qu'elle racontait sa fièvre d'inconnu, son idéal inassouvi, son besoin d'échapper à l'horrible réalité de l'existence, à franchir les confins de la pensée, à tâtonner sans jamais arriver à une certitude, dans les brumes des au-delà de l'art! (p. 145)

Como en la turbia religiosidad de Flaubert, en la sensualidad cerebral de Des Esseintes se mezclan el fervor espiritual y el erotismo sacrílego:

Toute la levure d'égarement que peut détenir un cerveau surexcité par la névrose, fermentait, et, à se complaire ainsi dans ces souvenirs, dans cette délectation morose, comme la théologie appelle cette récurrence des vieux opprobres, il mêlait aux visions physiques des ardeurs spirituelles cinglées par l'ancienne lecture des casuistes, des Busembaum et des Diana, des Liguori et des Sanchez, traitant des péchés contre le 6e et le 9e commandement du Décalogue.

En faisant naître un idéal extrahumain dans cette âme qu'elle avait baignée et qu'une hérédité datant du règne de Henri III prédisposait peut-être, la religion avait aussi remué l'illégitime idéal des voluptés; des obsessions libertines et mystiques hantaient, en se confondant, son cerveau altéré d'un opiniâtre désir d'échapper aux vulgarités du monde, de s'abîmer, loin des usages vénérés, dans d'originales extases, dans des crises célestes ou maudites, également écrasantes par les déperditions de phosphore qu'elles entraînent. (pp. 147 y 148)

Des Esseintes se sentirá también atraído por el erotismo doliente de Baudelaire, exacerbado por el demonio de la perversidad y el remordimiento, en estrecha unión de sensualidad e idealismo:

Puis, dans cette sensibilité irritée de l'âme, dans cette férocité de la réflexion qui repousse la gênante ardeur des dévouements, les bienveillants outrages de la charité, il voyait, peu à peu, surgir l'horreur de ces passions âgées, de ces amours mûres, où l'un se livre encore quand l'autre se tient déjà en garde, où la lassitude réclame aux couples des caresses filiales dont l'apparente juvénilité paraît neuve, des candeurs maternelles dont la douceur repose et concède, pour ainsi dire, les intéressants remords d'un vague inceste. En de magnifiques pages il avait exposé ces amours hybrides, exaspérées par l'impuissance où elles sont de se combler, ces dangereux mensonges des stupéfiants et des toxiques appelés à l'aide pour endormir la souffrance et mater l'ennui. À une époque où la littérature attribuait presque exclusivement la douleur de vivre aux malchances d'un amour méconnu ou aux jalousies de l'adultère, il avait négligé ces maladies infantiles et sondé ces plaies plus incurables, plus vivaces, plus profondes, qui sont creusées par la satiété, la désillusion, le mépris, dans les âmes en ruine que le présent torture, que le passé répugne, que l'avenir effraye et désespère. (pp. 184 y 185)

El interés por los libros de Barbey d' Aurevilly está relacionado con su mística de la sensualidad, con la exaltación de los extremos y el absolutismo de las pasiones, con las relaciones de la religión católica y el sadismo:

Avec ces volumes presque sains, Barbey d'Aurevilly avait constamment louvoyé entre ces deux fossés de la religion catholique qui arrivent à se joindre: le mysticisme et le sadisme. [...]

Toute la mystérieuse horreur du moyen âge planait au-dessus de cet invraisemblable livre *Le Prêtre marié*; la magie se mêlait à la religion, le grimoire à la prière, et, plus

impitoyable, plus sauvage que le Diable, le Dieu du péché originel torturait sans relâche l'innocente Calixte, sa réprouvée, la désignant par une croix rouge au front, comme jadis il fit marquer par l'un de ses anges les maisons des infidèles qu'il voulait tuer.

Cette croyance que l'homme est un âne de Buridan, un être tiraillé entre deux puissances d'égale force, qui demeurent, à tour de rôle, victorieuses de son âme et vaincues; cette conviction que la vie humaine n'est plus qu'un incertain combat livré entre l'enfer et le ciel; cette foi en deux entités contraires, Satan et le Christ, devaient fatalement engendrer ces discordes intérieures où l'âme, exaltée par une incessante lutte, échauffée en quelque sorte par les promesses et les menaces, finit par s'abandonner et se prostitue à celui des deux partis dont la poursuite a été la plus tenace.

[...] dans *Les Diaboliques*, l'auteur avait cédé au Diable qu'il célébrait, et alors apparaissait le sadisme, ce bâtard du catholicisme, que cette religion a, sous toutes ses formes, poursuivi de ses exorcismes et de ses bûchers, pendant des siècles. (pp. 200 y 201)

Des Esseintes piensa que el sadismo se fundamenta en el acto consciente y deliberado de que se está cometiendo un sacrilegio; por tanto, el verdadero ser de la transgresión no puede surgir en un ateo:

Cet état si curieux et si mal défini ne peut, en effet, prendre naissance dans l'âme d'un mécréant; il ne consiste point seulement à se vautrer parmi les excès de la chair, aiguïsés par de sanglants sévices, car il ne serait plus alors qu'un écart des sens génésiques, qu'un cas de satyriasis arrivé à son point de maturité suprême; il consiste avant tout dans une pratique sacrilège, dans une rébellion morale, dans une débauche spirituelle, dans une aberration tout idéale, toute chrétienne; il réside aussi dans une joie tempérée par la crainte, dans une joie analogue à cette satisfaction mauvaise des enfants qui désobéissent et jouent avec des matières défendues, par ce seul motif que leurs parents leur en ont expressément interdit l'approche.

En effet, s'il ne comportait point un sacrilège, le sadisme n'aurait pas de raison d'être; d'autre part, le sacrilège qui découle de l'existence même d'une religion, ne peut être intentionnellement et pertinemment accompli que par un croyant, car l'homme

n'éprouverait aucune allégresse à profaner une foi qui lui serait ou indifférente ou inconnue.

La force du sadisme, l'attrait qu'il présente, gît donc tout entier dans la jouissance prohibée de transférer à Satan les hommages et les prières qu'on doit à Dieu; il gît donc dans l'inobservance des préceptes catholiques qu'on suit même à rebours, en commettant, afin de bafouer plus gravement le Christ, les péchés qu'il a le plus expressément maudits: la pollution du culte et l'orgie charnelle.

Au fond, ce cas, auquel le marquis de Sade a légué son nom, était aussi vieux que l'Église; il avait sévi dans le XVIIIe siècle, ramenant, pour ne pas remonter plus haut, par un simple phénomène d'atavisme, les pratiques impies du sabbat au moyen âge. (pp. 201 y 202)

Des Esseintes señala la influencia de *La Philosophie dans le boudoir* en “Le Dîner d'un athée”, uno de los relatos de *Les Diaboliques*, donde Barbey d'Aurevilly incorpora elementos de la erotomanía demoníaca del marqués de Sade. Profundizando en las ideas esbozadas en *À Rebours*, Huysmans analizará el satanismo con más detenimiento en *Là-Bas* (1891)

Edmond de Goncourt es otro de esos escritores modernos obsesionados “par cette nostalgie, par ce besoin qui est en somme la poésie même, de fuir loin de ce monde contemporain”:

Chez de Goncourt, c'était la nostalgie du siècle précédent, un retour vers les élégances d'une société à jamais perdue. Le gigantesque décor des mers battant les môles, des déserts se déroulant à perte de vue sous de torrides firmaments, n'existait pas dans son oeuvre nostalgique qui se confinait, près d'un parc aulique, dans un boudoir attiédi par les voluptueux effluves d'une femme au sourire fatigué, à la moue perverse, aux prunelles irrésignées et pensives. L'âme dont il animait ses personnages, n'était plus cette âme insufflée par Flaubert à ses créatures, cette âme révoltée d'avance par l'inexorable

certitude qu'aucun bonheur nouveau n'était possible; c'était une âme révoltée après coup, par l'expérience, de tous les inutiles efforts qu'elle avait tentés pour inventer des liaisons spirituelles plus inédites et pour remédier à cette immémoriale jouissance qui se répercute, de siècles en siècles, dans l'assouvissement plus ou moins ingénieux des couples. (p. 225)

Su mejor obra es *La Faustin* (1882):

[...] dans une oeuvre nostalgique comme *La Faustin*, il pût ressusciter l'âme même de cette époque, incarner ses nerveuses délicatesses dans cette actrice, si tourmentée à se presser le coeur et à s'exacerber le cerveau, afin de savourer jusqu'à l'épuisement, les douloureux réulsifs de l'amour et de l'art! (p. 227)

En su recorrido por los autores raros de la literatura moderna, Des Esseintes elogia el estilo y el fino análisis de “ce profond et étrange Edgar Poe”, autor de “Le démon de la Perversité”, donde están descritas “ces impulsions irrésistibles que la volonté subit sans les connaître.” Él se siente, a veces, “ainsi que le désolant Usher, envahi par une transe irraisonnée, par une frayeur sourde.” Le atrae la psicología morbosa de los personajes de Poe, el carácter asexuado de sus heroínas:

Convulsées par d'héréditaires névroses, affolées par des chorées morales, ses créatures ne vivaient que par les nerfs; ses femmes, les Morella, les Ligeia, possédaient une érudition immense, trempée dans les brumes de la philosophie allemande et dans les mystères cabalistiques du vieil Orient, et toutes avaient des poitrines garçonnières et inertes d'anges, toutes étaient, pour ainsi dire, insexuelles. (p. 236)

A continuación, contrapone la sensibilidad erótica de Poe a la de Baudelaire:

Baudelaire et Poe, ces deux esprits qu'on avait souvent appariés, à cause de leur commune poétique, de leur inclination partagée pour l'examen des maladies mentales, différaient radicalement par les conceptions affectives qui tenaient une si large place dans leurs oeuvres; Baudelaire avec son amour, altéré et inique, dont le cruel dégoût faisait songer aux représailles d'une inquisition; Poe, avec ses amours chastes, aériennes, où les sens n'existaient pas, où la cervelle solitaire s'érigait, sans correspondre à des organes qui, s'ils existaient, demeuraient à jamais glacés et vierges. (p. 236)

Los relatos de terror de Poe traen a su memoria la novela *Claire Lenoir* de Villiers de l'Isle-Adam. De los *Contes Cruels* destaca *L'Intersigne* y *Vera*. En este último:

[...] l'hallucination était empreinte d'une tendresse exquise; ce n'était plus les ténébreux mirages de l'auteur américain, c'était une vision tiède et fluide, presque céleste; c'était, dans un genre identique, le contre-pied des Béatrice et des Ligeia, ces mornes et blancs fantômes engendrés par l'inexorable cauchemar du noir opium! (p. 238)

2. Jean Lorrain: “cet Orient d’exportation..”(Poussières de Paris)

El duque de Fréneuse, el protagonista de la novela *Monsieur de Phocas* (1901), bautizado por su autor, Jean Lorrain ⁶³, con el nombre de un

⁶³ Jean Lorrain (1855-1906) -seudónimo de Paul Alexandre Martin Duval- nace en Fécamp, en la alta Normandía. Estudia leyes en París, donde frecuenta las salas de redacción y los cafés. En *Chat Noir* toma contacto con los “Hydropathes” y los “Zutistes”. Publica dos libros de poesía: *Le Sang des dieux* (1882) y *La Forêt bleue* (1883). En 1885 comienza una amistad con Edmond de Goncourt que durará hasta su muerte. Conoce a la actriz Sarah Bernhardt, y, por mediación de ésta, al novelista y oficial de Marina Pierre Loti. La publicación de *Très russe* (1886) hace que Maupassant, que cree ser injuriado en la novela, envíe a Lorrain sus padrinos. Otro incidente está a punto de provocar un duelo con Paul Verlaine, y en 1897 se bate con Marcel Proust. En 1892 viaja por España y Argelia. Al año siguiente publica *Buveurs d’âmes* - recopilación de novelas cortas-, y es operado del intestino por la ingestión de éter. Durante esos años colabora en los principales periódicos y revistas de la época (*Chat Noir*, *Décadent*, *Courrier français*, *L’Événement*), convirtiéndose, en 1896, en el periodista mejor pagado de París. De este año es el primer tomo de *Poussières de Paris*, colección de crónicas mundanas y artísticas de la ciudad. Otras publicaciones son: *Contes pour lire à la chandelle* y *Monsieur de Bougrelon*, de 1897; *Princesse d’Italie* y *La Dame turque*, de 1898; *Vingt femmes* y *Histoires de masques*, de 1900, año en que abandona París para instalarse en Niza; *Monsieur de Phocas*, de 1901; *Le Vice errant* y *Princesses d’ivoire et d’ivresse*, de 1902; *Fards et poisons* y *La Maison Philibert*, de 1904; el año 1906, publica su *Théâtre: Brocéliande, Yanthis, La Mandragore, Ennuya*. Ese mismo año regresa a París. A los pocos días es encontrado sin conocimiento en su casa, muriendo el día 30 de junio sin recuperar la conciencia.

emperador bizantino, es un hermano menor de Des Esseintes, con sus mismos gustos excéntricos y su leyenda de aberraciones y escándalos: "Cet homme avait rapporté avec lui tous les vices de l'Orient..." (p.16) El aspecto de Fréneuse, pese a su refinada elegancia, evoca a "un personnage de conte d'Hoffmann!", que resucita antiguas decadencias:

[...] cette maigreur de vampire [...] Fréneuse a cent mille ans malgré son corps souple et sa face imberbe. Cet homme-là a déjà vécu dans des temps antérieurs, et sous Héliogabale et sous Alexandre IV et sous les derniers Valois...⁶⁴

Pero el manuscrito en el que vierte todas sus obsesiones es el espejo de la turbia psicología del héroe moderno, que refleja "les inconscientes tentations d'un être aujourd'hui sombré dans l'occultisme et la névrose." El morboso sortilegio de las piedras preciosas que padece Fréneuse es la metáfora de su sed de ideal:

[...] ces ruissellements de pierres bleus et vertes, ces bracelets trop lourds incrustés d'opales! Gustave Moreau en a fleuri la nudité de ses princesses maudites. Ce sont les bijoux de Cléopâtre et de Salomé; ce sont aussi des bijoux de légende, des bijoux de clair de lune et de crépuscule:

Et cela se passait dans des temps très anciens.

[...] Bijoux de Memphis ou de Byzance, c'est à l'Égypte et au Bas-Empire qu'ils font surtout songer, mais peut-être encore plus à la ville du roi d'Ys et à ses cloches submergées. (p.17)

⁶⁴ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, Édition de La Table Ronde, 1992, p.22

También le obsesiona el malsano fulgor de "les liquides yeux verts":

Lueur de gemme ou regard, je suis amoureux, pis, envoûté, possédé d'une certaine transparence glauque; c'est comme une faim en moi. Cette lueur, je la cherche en vain dans les prunelles et dans les pierres, mais aucun oeil humain ne la possède. Parfois je la trouve dans l'orbite vide d'un oeil de statue ou sous les paupières peintes d'un portrait, mais ce n'est qu'un leurre: la clarté s'éteint à peine apparue. Je suis surtout un amoureux du passé. Vous dire à quel point les vitrines de Barruchini ont exasperé mon mal? Je voyais sourdre, je voyais poindre en ces bijoux le regard que je cherche, le regard de Dahgut, la fille du roi d'Ys, le regard de Salomé aussi, mais surtout la clarté limpide et verte du regard d'Astarté, d'Astarté qui est le Démon de la Luxure et aussi Démond de la Mer...(p. 19)

Su enfermedad posee la índole sobrenatural del maleficio: "tout cela tient du surnaturel et de l'au-delà. Il y a plus qu'une fatalité dans le mal dont je souffre." Como en los casos de neurosis de los *Contes d'un buveur d'éther*, escritos entre 1892 y 1895, Lorrain también hará sentir a su héroa la inquietante fascinación de las máscaras:

L'énigme du visage que je ne vois pas m'attire, c'est le vertige au bord du gouffre; et dans la cohue des bals de l'Opera, comme dans le promenoir bruyant et triste des music-hall, les yeux entrevus par les trous du loup ou sous la dentelle des mantilles ont pour moi un charme, une volupté de mystère qui me surexcite et me grise d'une fièvre inconnu (p. 51)

"Des masques! J'en vois partout..", dirá Fréneuse. Las máscaras le acechan, con especial virulencia, en el vicio de los lupanares, a través de la infame impostura de la prostitución:

Truquage et battage, pour parler leur argot salisseur. Leurs pourritures phosphorescentes, leurs ferveurs émaciées, leur brûlure de Lesbos..., des vices d'enseigne affichés pour amorcer le client, de la perversité pour jeunes et vieux messieurs en mal de goûts pervers! Tout cela ne pétillait et ne flambait qu'à l'heure où le gaz s'allume dans les couloirs des music-hall et le décor brutal et nickelé des bars [...]

Dire que j'ai aimé [...] ces fausses *Primavera*, ces *Jocondes* au rabais, tout le stock à cinq louis des Léonard et des Botticelli. (p. 28 y 29)

Las máscaras le hacen presentir el vacío de la muerte: “Parfois, je devine le cadavre dessous, et ce sont souvent plus que des masques puisque ce sont des spectres que je vois.” (p. 53) En una de sus pesadillas, paseando por una ciudad desierta, es observado fijamente por unas prostitutas inmóviles como estatuas, que llevan el rostro cubierto por una máscara:

On eût dit de grandes marionettes, de longues poupées mannequinées oubliées là dans la panique, car je devinais qu'une peste, quelque effroyable épidémie rapportée d'Orient par les navires, avait balayé cette ville et l'avait vidée d'habitants... (p. 52)

El alma refinada y exhausta de Fréneuse le hace ser sensible a los atributos de la belleza contaminada de su tiempo: “La beauté du vingtième siècle, le charme d'hôpital, la grâce de cimetière, de la phtisie et de la maigreur, dire que j'ai subi tout cela! Pis, je l'ai aimé à mon heure.” (p.28), dejándose seducir por los enfermizos encantos "des fleurs faisandées célébrées par les Bourget et les Barrès" (p. 29):

Rats d'Opéra, lys du *Rat mort*, mondaines frêles aux museaux de rongeurs, j'ai eu dans ma vie des ballerines impubères, des duchesses émaciées, douloureuses et toujours

lasses, des mélomanes et des morphinées, des banquières juives aux yeux plus en caverne que ceux des rôdeurs de banlieu, et des figurantes de music-hall qui, à souper, versaient de la créosote dans leur Roederer; et j'ai même eu les insexuées des tables d'hôte de Montmartre et jusqu'à de fâcheuses androgynes. Comme un snob et comme un mufle, j'ai aimé les petites filles anguleuses, effarantes et macabres, le ragoût de phenol et de piment des chloroses fardées et des invraisemblables minceurs. (p. 28)

Prometiéndole la curación de su neurosis, Fréneuse será iniciado por el pintor inglés Claudius Ethal en la contemplación de la belleza lacerada de las jóvenes de los suburbios de París:

Cette beauté, Claudius a, pour la découvrir, un oeil d'une acuité singulière, et cela sous les plus piteuses loques, sous le déguisement des plus mornes haillons. Cette beauté, c'est surtout chez les filles des rues, les miséreux et les voyous, que son flair d'artiste la piste et la déterre, et avec quelle inquiétante divination!. Et c'est pourtant le peintre attiré des grandes dames!

Le goût de Claudius va à la chair gueuse, comme le pourceau va à la truffe. Il a pour la plaie et la guenille un amour perspicace et sûr de mauvais Christ, dit-il lui-même en goguenardant. (p. 71)

Encarnando la figura del corruptor ("J'ai peur de cet Anglais, sa voix fait naître en moi des suggestions abominables..", p. 73), Claudius Ethal instruye a su discípulo mostrándole su colección de máscaras y los álbumes "des grands déformateurs":

[...] les Rowlandson, les Hogart, les Goya surtout. Ah! Le génie de ses *Caprices*, l'horreur apaisante de ses sorcières et de ses mendiants! Mais vous n'êtes pas encore mûr pour le terrible Espagnol. Son oeuvre, voilà le philtre de guérison. Il y a aussi Rops, mais

les côtés luxurieux de l'artiste réveilleraient en vous des fièvres qu'il faut laisser dormir. Ensor peut-être et ses cauchemars modernes, quand vous serez en bonne voie. C'est une vraie cure que j'entreprends. (p. 63)

Ante los ojos de Fréneuse desfilan “les fous de Vélasquez”, “le fameux nain du duc d'Albe” de Antonio Moro, y un gravado de Torop, las *Trois fiancées* (“C'est du catholicisme d'Asiatique [...] du catholicisme effarant, terrifiant..”), del que Ethal extrae un lúgubre simbolismo:

C'est une sorte de diablerie quasi-monastique: dans un paysage peuplé de larves, des larves fluentes, ondulantes et vomies, tel un flot de sangsues, par de battantes cloches, se dressent, fantômales, trois figures de femmes enlinceulées de gaze à la façon des madones d'Espagne: les *Trois fiancées*, la fiancée du Ciel, la fiancée de la Terre et celle de l'Enfer... Et la fiancée de l'Enfer, avec ses deux serpents se tordant sur ses tempes et retenant son voile, a le masque le plus attirant, les yeux les plus profonds, le sourire le plus vertigineux qu'on puisse voir. (pp. 73 y 74)

La repugnancia de Fréneuse por la vulgaridad y la degradación del París moderno (“O mes contemporains [...] comme je les exècre, comme j'aimerais leur manger et le foie et le fiel et comme je comprends les bombes de l'Anarchie!”, p. 70), no es óbice para que, en el análisis de su alma, descubra con morbosa delectación que “L'étrange, c'est que cette laideur, au lieu de m'éloigner, m'attire.” (p. 69) En los días de fiesta, deseará mezclarse con la multitud para sentir el doloroso placer de ser arrastrado por “le remous de la foule excitée et suante”:

Il se dégageait, ce soir, de cette grouillante esplanade des Invalides, à travers les pétarades, les tirs, les relents de friture, les hoquets d'ivrognes et l'atmosphère empestée des ménageries, de fauves effluves d'une fête sous Néron. (p. 25)

En un momento dado, se manifiestan claramente las inclinaciones malsanas de su temperamento:

[...] moi-même, qui ai la répugnance et l'horreur de tous les bas instincts, ne suis-je pas instinctivement violent et ordurier, meurtrier et sensuel comme cette foule sensuelle et meurtrière, la foule des émeutes qui jette les sergents de ville à la Seine et criait il y a cent ans: "Les aristos à la lanterne", comme elle vocifère aujourd'hui: "A bas l'armée" ou : "A mort les Juifs! (pp. 23 y 24)

Si el esteticismo de *À Rebours* es un esteticismo de “interiores”, el de *Monsieur de Phocas* es un esteticismo de “intemperie”. En efecto, Lorrain abre las puertas de la casa de Fontenay, donde Des Esseintes vive recluido alimentándose de su propia sustancia, y hace que su héroe salga al exterior y tome conciencia de la belleza y de sí mismo confrontando su “yo” con el mundo que le rodea. Este cambio de actitud, que veremos también en *Poussières de Paris* (1896 y 1902) y *Fards et Poisons* (1904), revela, en última instancia, el deseo de recuperar el contacto directo con la vida. En *Monsieur de Phocas*, el interés por los aspectos de la realidad que no pertenecen a la estricta intimidad se refleja en los paseos que Fréneuse acostumbra a dar por las calles de París, y en la curiosidad que despiertan en él los bailes públicos donde se divierten las clases populares:

L'autre soir, dans ce bal de la rue de la Gaîté [...] dans cette salle surchauffée et saturée d'exhalaisons rousses, au milieu de ce public d'ouvriers endimanchés, d'apprentis de métiers vagues et de toutes les prostitutions... (p. 71)

También visita con frecuencia las salas de espectáculos de variedades; pero, aquí le repugna contemplar la vanidad y los vicios de la burguesía:

J'étais à l'Olympia hier soir. La laideur de cette salle, la laideur de l'assistance surtout, - oh! ce costume moderne et la disgrâce de cet attirail de tôle, qui constitue la tenue idéale de l'homme [...] le triste, le gris de toutes ces faces vannées par la mauvaise hygiène des villes et l'abus des alcools..., le ravage des veilles [...] leur pâleur de saindoux! [...] l'extravagance et la vanité des femelles.

C'étaient les édifices de plumes, de gazes et de soies peintes écrasant des cous frêles et des poitrines plates: d'étroites épaules engoncées de manches énormes, la maigreur étouffée des phthisies à la mode, ou bien, pis encore, l'éléphantiasis cuirassée de jais des grosses dames, et cela sous les jets crus du gaz. (pp. 31 y 32)

Durante la actuación de un acróbata, le atrae ver reflejado en los rostros el instinto sádico del público:

Quel joli ragoût d'épouvante nous sert là cet homme en maillot!

Avouez que vous désirez presque qu'il tombe. Moi aussi d'ailleurs, et beaucoup de gens, dans cette salle, sommes dans le même état d'angoisse et d'attente. C'est l'horrible instinct de la foule devant les spectacles qui réveillent en elle les idées de luxure et de mort. (p. 33)

La danza esotérica de la bailarina Izé Kranile inspirará, más tarde, a Hoyos el de Judith Israel en *La zarpa de la esfinge* (1918); ambos casos son sendas réplicas del baile de Salomé evocado por Huysmans en *Á rebours*:

[...] ses torsions de hanches et les brusques renversement de tout son torse, soudain sombré comme une grande fleur sous la pluie, elle était bien, cette Kranile, avec l'ovale

aigu de sa face plate, ses yeux d'orage et son sourire triangulaire, la créature de perdition exécrée des prophètes, l'éternelle bête impure, la petite fille malfaisante et inconsciemment perverse, qui fripe la moelle des hommes et fait râler les vieux rois de désir.

Salomé! Salomé! la Salomé de Gustave Moreau et de Gustave Flaubert, c'est son immémoriale image que j'évoquais immédiate (pp. 41 y 42)

Un fragmento del poema *Laus Veneris* (1862) de Algernon Charles Swinburne, alusivo al pecado y a los infiernos de la lujuria ("Oh! le triste enfer où toutes les douces amours ont leur fin.." p.23), sugiere un episodio de vampirismo: la amante dormida despierta en Fréneuse la consabida sed de muerte, tentándole con el goce del asesinato:

Oh! cette tache violâtre sur ce beau cou de femme endormie et l'abandon presque pareil à la mort, le calme de ce corps anéanti de plaisir! Comme elle m'attirait, cette tache! J'aurais voulu y appliquer mes lèvres et sucer lentement toute l'âme de cette femme, et cela jusqu'au sang! Et puis, ce pouls régulier m'énervait: le souffle de sa respiration, sa gorge à temps égaux soulevée, m'obsédaient comme le tic-tac d'une pendule de cauchemar. J'ai vu le moment où mes mains crispées allaient étreindre la dormeuse à la gorge, oui, à la gorge, et la serrer jusqu'à ce qu'elle ne respire surtout. Ah! ce souffle continu!... Je me suis levé, une sueur froide aux tempes, bouleversé par l'âme d'assassin que j'avais été pendant dix secondes: j'avais dû nouer mes deux mains, l'une à l'autre, pour les empêcher de se poser sur ce cou... (p. 26)

Como al santo de *La légende de saint Julien l'Hospitalier* (1877) de Flaubert, entre los recuerdos de infancia de Fréneuse está el placer de torturar animales:

Je me souviens qu'enfant j'aimais à torturer les bêtes, et je me rappelle aussi l'aventure de deux tourterelles, qu'on m'avait mises une fois entre les mains, pour me distraire, et qu'instinctivement, inconsciemment, j'étouffai en les serrant. Je ne l'ai pas oubliée, cette atroce histoire, et je n'avais que huit ans.

La palpitation de la vie m'a toujours rempli d'une étrange rage de destruction (pp. 26 y 27)

La pasión sádica de Fréneuse por Willie Stéphenson ("la mime de l'Athénéum"), una belleza de cadalso como las de Barbey d'Aurevilly (*Une page d'Histoire*, 1882) y Maurice Barrès (*Du sang, de la volupté et de la mort*, 1894), es un ejemplo más, entre los muchos que aparecen en *Monsieur de Phocas*, donde se entremezclan las ideas de amor y muerte:

C'était une beauté d'échafaud dont la fragilité même appelait le viol et la violence, beauté meurtrie qui éveillait en moi des instincts meurtriers. Auprès d'elle, que de fois j'ai songé aux exsangues et douces figures, douces et pourtant impertinentes, des victimes de la Révolution, à ces jolies et longues aristocrates, que les Carrier et les Fouquier-Tinville envoyaient, encore toutes pantelantes de leur luxure, à la noyade ou à la guillotine. (p. 37)

El motivo de los anacoretas de la Tebaida tentados por el Demonio con apariencia de mujer, ilustra el interés de los decadentes por el erotismo cerebral y las relaciones que unen lo erótico y lo religioso:

Oh! les saints de la Thébaïde que de coupables nudités doucement entr'ouvertes venaient tenter la nuit, dans le mirage des sables! Oh! ces errantes figures de volupté, dont les reins et les ventre frôleurs laissaient des sillages d'encens et d'aromates, - et c'étaient pourtant de mauvais esprits! (p. 26)

Durante la celebración de los oficios en Notre-Dame, Fréneuse lee "les horribles vers de Remy de Gourmont qui, telle une caresse, effleuraient mes lèvres, telle une caresse et tel un sacrilège." (p. 30)

Como luego acostumbrarán a hacer los héroes de Hoyos y Vinent, cómplices de la lujuria y la noche, Fréneuse da paseos nocturnos por los extrarradios de París ("mon mal me faisait rôder dans de vagues banlieus.."), y por los muelles de las ciudades del Mediterráneo:

J'errais dans les rues chaudes d'un port, dans le bas quartier d'un Barcelone ou d'un Marseille, rues puantes et fraîches avec leur tas d'ordures amoncelées aux portes et l'ombre bleue de leurs grands toits. [...] j'allais, à travers ces longs corridors frais et sombres, dans l'abandon de tout un quartier désert, un quartier, on eût dit de ville morte, vidé tout à coup d'étrangers et de marins et où j'errais seul, dévisagé et fouillé jusqu'à l'âme par les yeux des prostituées, assises à leur fenêtre ou debout sur les seuils. (pp. 51 y 52)

Fréneuse pone fin a su manuscrito con la decisión de huir a Oriente para curarse de sus obsesiones.

Jean Lorrain combina la crónica mundana y artística en *Poussières de Paris* (1896 y 1902), donde el periodista, por entonces, mejor pagado de París hace la semblanza viva y directa de su época. Entre el gran número de noticias de las que se hace eco, destaca la de la muerte de Georges Rodenbach: "Poète de la vie, mais poète de la vie atristée par la perpétuelle

obsession du néant.”⁶⁵ Lorrain cuenta sus visitas “Aux *Folies-Bergère*”, “A l’*Opera-Comique*”, “à la Scala”; en el “Théâtre Sarah Bernhardt”, comenta la representación de *Tosca*: “C’est cette atmosphère de libertinage, d’agonie et de sadisme, qui fait accourir tout Paris frémissant..” (p.20) Muestra la vida brillante y turbulenta de actrices y bailarinas, como Mademoiselle Odette Vallery, “jeune Grecque un peu cosmopolite aussi [...] la chercheuse d’inconnu [...] qui a voulu, cette nuit, connaître les bas-fonds de Paris.” (pp.11 y 12) Descubre las bambalinas de la *Belle-Époque* y abre las puertas “des salons d’essayage”: “Debout devant une grande glace Jain Margyl [...] essaie son costume.. ” (p.15) El amor al pasado del escritor reviste la belleza de la actriz con el hieratismo de una princesa de leyenda:

Je ne l’avais pas rêvée si nue, je l’avais songée plus hermétique, plus close, le manteau royal lui descendant des tempes et tombant à plis droits sur le devant de sa robe, énigmatique et à peine entrevue sous les pendeloques de turquoises et d’opales, moins féérique et plus princesse, sorte de pyramide d’or et d’email mouvante à la façon des *Esclarmonde* et des *Théodora*” (p.15)

El viaje nostálgico de Lorrain hacia un pasado teñido de exotismo le lleva a visitar el museo de Luxemburgo, “ramené par l’obsession des Gustave Moreau”:

J’y retrouve les plus beaux Gustave Moreau de sa galerie, ces coruscantes et nostalgiques aquarelles où l’art du lapidaire semble lutter avec celui de l’émailleur pour sentir des conceptions de poète. Théogonies d’Orient et stupres des religions antiques,

⁶⁵ Jean Lorrain, *Poussières de Paris*, Paris, Société d’Éditions Littéraires et Artistiques, 1902, 2ª ed., p.2

il y a là, fixés, que dis je ? burinés et en même temps sculptés dans des violets de sardoine et des bleus de lapis, le mystère et la philosophie des plus belles fables des vieux mondes. C'est *Oedipe et le Sphinx* et son attitude si étrangement inquiète d'éternel voyageur; le *Jeune Homme et la Mort*, et le léger enveloppement du voile de la déesse s'enroulant autour de l'éphèbe prédestiné. (p. 22)

Como les sucede a todos los decadentes, su admiración se desborda ante *l'Apparition*:

[...] et puis, voici la merveille des merveilles, la fameuse aquarelle de *l'Apparition*, la Salomé dansant devant Hérode dans sa nudité cuirassée de bijoux, le geste fatidique de son bras tendu vers la tête décollée du prophète. (pp. 22 y 23)

En la “Galerie Kleinmann” contempla la exposición de acuarelas de Bottini y su catálogo de bellezas dolientes del siglo XX:

[...] c'est le défile un peu spectral et agichant des élégances phtisiques des chloroses fardées et des pâleurs, et des langueurs d'anémies, l'air de petites bêtes malfaisantes et malades, des petites prostituées de la place Blanche et de la Butte, Bérénice et autres petits calices de fleurs faisandées, pleurées par Jean de Tinan et célébrées par Maurice Barrès.

Ballerines impubères du Foyer de la Danse, figurantes de Music-Hall, gigotteuses salariées du Moulin Rouge, idoles amoureuses de la *Souris* et du *Hanneton*, soupeuses et rôdeuses; délicates, anguleuses, effarantes et macabres, invraisemblables de minceur avec de larges yeux dévorés de luxure et des grandes bouches saigneuses de fard, c'est sous le carrick rouge à trois collets, l'énorme feutre empanaché de la noctambule ou dans les grégues bouffantes de la cycliste le charme sûr, mais frelaté, le ragoût de piment et d'odeurs d'hôpital, le baiser au picatre et au phénol de la *Dame aux Camélias* et du

Manchon de Francine, mais tout cela rajeuni dans des cadres d'une brutalité toute moderne par un artiste inquiet et obscur; c'est maladif, cynique et solliciteur. Il y a là des insexuées et de facheuses androgynes, des bouches de proie et d'agonie, des morphinées, des éthéromanes et des buveuses d'absinthe, il y a de pauvres petites filles qui n'ont pas mangé de la jouenée, des pourritures naïves et des ferveurs émaciées de Lesbos, il y a beaucoup de pitié aussi dans tout ce vice, mais il n'y a pas de hideur. (pp. 33-35)

Y en la crónica de una exposición de Rodin, “le maître de la Volupté et de la Douleur”, leemos el siguiente comentario:

La sensualité frissonnante, intense et douloureuse qui court le long de ses gorges et de ses torsos, le cri de volupté, désir et convoitise, désespoir et regret, qui tord des muscles dans ses marbres et y fait palpiter de la chair, la joie de vie et de souffrance de l'*Homme et son Rêve* et des *Femmes damnées*, l'audace de ses symboles, leur infinie tristesse, le *Premier baiser*, la *Dernière étreinte*, l'ivresse éperdue et peureuse de ses monstrueux chèvrepieds, la cruauté inconsciente, l'indifférence imméritée et pourtant vengeresse de ses femmes, l'hallucinante séduction de leurs nudités, tout Rodin et son oeuvre me sont tout à coup expliqués, tout et même l'immense effort de son *Balzac* dans la soudaine illumination de ce visage artiste, révélation de tout un être qu'Escudier, penché à mon oreille résume d'une phrase: "Rodin, c'est le faune guettant la Beauté. (pp. 124 y 125)

En las páginas dedicadas a la crónica social, la baronesa de Rhaden le recuerda a Lorrain una de las heroínas diabólicas de Barbey d'Aurevilly: “cette centauresse aux yeux clairs et au profil si calme faisait songer à l'impassible et terrible amoureuse du *Bonheur dans le crime*.” (p.39):

Une légende tragique la précédait à Paris [...] des hommes s'étaient tués pour elle, et belle de l'impérieuse beauté de la neige qui ne fond pas, elle apportait avec elle, toute passionnante et trouble, une atmosphère de drames, de suicides et de duels ! Tout Paris hennit, cabré de désir, à cette odeur de femme et de mort. (p. 38 y 39)

Pasado un tiempo, mientras disfruta de unos días en la Riviera, Lorrain reconoce el nombre de la aristócrata en el programa de una “troupe” italiana del Cirque de Nice, y concluye: “j’ai l’impression d’une déchéance...” (p. 39) En efecto, Niza, “ce cadre faux et luxueux de restaurants et de grands hôtels..”, es la ciudad de la corrupción y la decadencia modernas: “c’est par excellence la ville refuge des santés compromises, des réputations avariées, des talents finis, des tares et des suprêmes avatars; toutes les déchéances y viennent prolonger au soleil factice une agonie dont on ne veut plus ailleurs.” (p. 39). En Biarritz, la ironía del esteta decadente se vuelve sátira cruel cuando contrapone la belleza natural del paisaje a las taras físicas y morales de los turistas:

Il n’y a pas à dire. Les vastes échappées du large si propices à l’esthétique des simples, les horizons de mer où se mettent si naturellement en vigueur la santé robuste et les gestes nécessaires des pêcheurs, des ramasseurs de sable et des matelots, le glauque écumant des lames et l’arabesque abrupte des roches, on dirait, posées là pour faire valoir les fortes carrures et les chairs brunes de hâle: tous ces cadres de nature et de beauté rude sont d’une vérité fatale aux mièvreries alambiquées des élégantes anémies et soulignent d’un trait cruel nos déformations de civilisés. A la mer, toutes les laideurs s’aggravent; les ridicules y deviennent de la satire, et rien de plus probant, à cet effet, que l’heure du shopping à Biarritz, dans la lumière crue de onze heures. Quadragénaires trapus culottés de flanelle blanche, grosses dames sanglées dans des draps beiges et dont le maquillage se violace, jeunes cercleux au dos voûté, à la poitrine creuse, les rotules apparentes sous les pantalons de tennis, longues Anglaises étiques aux chevilles

osseuses, Parisiennes chlorotiques aux ventres ravalés et aux coupes saillantes sous la compression du nouveau corset, tout cela forme un défilé lamentable, une pitoyable procession de misères physiques, de prétentions bedonnantes de morgues satisfaites, d'élégances avachies et de ventripotent égoïsme devant un ciel de nacre frissonnante où les larges pieds nus et les jambes brunes de baigneurs biarrottes les écrasent de toute leur force saine, comme les fragments divins de Baïes et de Pompéi écrasent, à Naples, la déchéance et les tares physiques des mornes visiteurs du musée. (p. 358)

Pero el Mediodía francés ("Ah ! le Midi !"), le embriaga por su exotismo ("O Marseille, porte de l'Orient.."), y por ser el reducto de las pasiones vehementes. En Bayona, le atraerá "la foule multicolore et gesticulante des courses de taureaux." (p. 153) Disfruta de una partida de pelota en Saint-Jean-de-Luz y en Anglet, que le recuerda su viaje a España: "C'est la même foule vibrante et passionnée des plazza de San-Sebastian et de Saragosse, cette "furia" démonstrative de la race." (p.361) En otro momento, el inglés Franc Harris, "enthousiaste, lui, de la Sicile et de l'Hellade", expone la doctrina parnasiana que, desde Gautier, rendía culto al paganismo y al libre fluir de los instintos reprimido por el cristianismo:

Le polythéisme est l'hommage ému de l'homme à la nature, et le premier joug que la race sémite ait imposé à l'univers, c'est justement le christianisme, cette religion juive née à Bethléem, développée à Jerusalem, étroite de morale et sanglante et triste, ennemie de la beauté et des libres instincts de l'amour, la religion de Jéhovah implacable et exclusive, réclamant du sang et de supplices, comme Moloch et Baal. (p. 257)

Por las páginas de Lorrain desfila también el París bullicioso "des revues littéraires [...] le Paris des salons [...] le Paris cosmopolite", "les

théâtres", "les café-concerts"; y el de la crónica negra: "*A la Morgue, lendemain de catastrophe*."

C'est un cauchemar. Bouffies, tuméfiées et noirâtres, les têtes apparues ont des faces de nègres, des faces congestionnées et huileuses, avec du sang coagulé dans les narines et d'atroces prunelles révoltées sous des paupières, où on ne voit que du blanc.

Ce sont des cadavres d'étranges, des chairs injectées qui évoquent des idées des supplices, des yeux jaillis de leurs orbites comme dans les plus horribles planches de Goya. (p. 139)

Aquí aparece reflejada la población de desheredados de los *Petits poèmes en prose* (1869) de Baudelaire: "A côté de nous dans la foule, trois horribles vieilles..." (p.139); la extraña procesión de locos y mendigos marginados por el progreso deshumanizado de la ciudad moderna: "D'où pouvait bien sortir cette humanité de misère ? J'avais commencé par sourire, j'avais maintenant le coeur étroit à en crier." (p.334)

La crónica literaria de principios de siglo demuestra el interés de los novelistas por uno de los temas clave del Decadentismo: la "Pourriture splendide et fardée de Byzance". Lorrain hace su crónica reproduciendo una conversación entre escritores:

M'avez-vous apporté des livres, au moins ! - Mais oui, *Voluptés*, de Maxime Formont, ça vous plaira, et *Reflets sur la sombre route* - Du Loti: cela se lit toujours; cela se relit surtout. Ah ! son *Désert* et sa *Galilée* ! Que faut-il relire pendant cet été ? - Mais du D'Annunzio, de Renan, du Paul-Adam ou de l'Anatole France ! - Vous vous moquez,

Bysance, est-ce bien de Jean Lombart ? - Très beau, mais connaissez-vous l'*Agonie* ? -
L'Agonie - Oui, son roman sur Héliogabale. - Sur Héliogabale ? - C'est surtout cela qu'il
faut lire. (p.135)

Basile et Sophia, de Paul-Adam, es "l'évocation peut-être la plus
curieuse qu'on ait faite de Byzance depuis le fameux roman de Jean
Lombart." (p.186) Sobre Georges Lecomte es el siguiente comentario: “-
Georges Lecomte ? - Oui, avez-vous lu “Espagne” ? - Non. - Eh bien, lisez
“Espagne” et la “Maison en fleurs.” (p. 262) Las peripecias eróticas de *La
Double Maîtresse* de Henri de Regnier captan la atención de Lorrain:

[...] érotique, galant [...] plein de déguisements et de mascarades avec les mille et une
friponneries de l'amour, le hardi et le clandestin du plaisir, le détail des petites maisons
et le récit des petits soupers, tout ce que le libertinage inventif du dix-huitième siècle
imaginait pour aiguïser et faciliter le désir; [...] depuis l'enfance compassée et la triste
jeunesse en tutelle de Nicolas de Galandot, tenu en chartre privée et même purgé par
autorité maternelle, jusqu'à la piteuse et tragi-comique fin du héros, tombé entre les
mains du plus cynique et joyeux couple de fille et de ruffian romains. (p. 225)

En la crónica de la Exposición Universal de París de 1900 queda de
manifiesto la predilección de Lorrain por los escenarios exóticos. Le fascina
la belleza artificial y la magnificencia de los pabellones alineados al borde
del Sena, el efímero espectáculo de “cet Orient d’exportation”: “le théâtre
égyptien au Trocadéro..”, “Celui qu’eût aimé Goncourt: le clos japonais..”:

Oh ! cette traversée de l'Exposition au crépuscule ! quel spectacle vaudra cette immense
allée d'eau bordée d'alhambras, de généralifes, de pagodes, de cathédrales et de kremlins

?... C'est le tohu-bohu architectural d'un rêve de fumeur d'opium; tous les époques ont entassé là, sur les bords du fleuve, des spécimens de monuments hétéroclites, fastueux et bizarres. (p. 240)

También le atrae la intensidad y la variedad de sensaciones de las celebraciones populares, como la de “la fête des Invalides”: “De la lumière et du bruit, de la poussière, de la joie, de l’entrain et les farces un peu grosses d’un public de barrière, mais quel vertige de clarté!” (p.287); la de la conmemoración del 14 de julio en “Le Bois [de Boulogne]”, o la de una fiesta en el “Moulin de la Galette”: “un grouillement de foule, remous d’ouvriers et reflex de gigolettes...” (pp. 336 y 337) Lorrain disfruta componiendo los grandes cuadros de la ciudad en días de fiesta, con la multitud desbordándose por sus calles (“Dix heures du soir, dans le grouillement de la rue de Paris...” p. 309), o congregada en torno a un espectáculo, como éste, de un castillo de agua en el Campo de Marte: “Des hauteurs de Trocadero jusqu’au fond du Champ de Mars, une marée humaine, un océan de têtes curieuses se tient figé, enlisé par la masse des groupes, dans l’attente du spectacle promis.” (p. 296)

El tema principal de los relatos de *Fards et Poisons* (1904) surge a través de las impresiones de Paul Langlois, “le feuilleteur amusé de l’Album de Sem”, el artista de la modernidad galante que “a stigmatisé les travers et les ridicules de ce temps.” *Alter ego* de Lorrain, Paul Langlois se complace “sauvegement aux tares de ce beau monde”, pero la consabida tendencia a remover “La poussière des siècles, l’âme du passé”, hace que su imaginación viaje en el tiempo, evocando la decadencia y los *fin de race* de

épocas pasadas; en particular, los de la Casa de Austria:

[...] et, pêle-mêle avec la cour des Stuart, celle de la maison d'Autriche, les masques grimaçants des fous de Velasquez, la laideur d'avortons des *menines* et la tristesse émaciée des Hasbourg, l'écrasant ennui de leurs longs yeux fléchis sous les paupières tombantes, le stigmate de leurs tempes creuses et de leurs faces étroites aux mâchoires si lourdes, leurs significatifs et légendaires mentons de dégénérés, et la pâleur de cire et les cheveux de poupée des infantes fardées.⁶⁶

Y también hace que mire con nostalgia la alegre libertad con que vivía la sensualidad el Mundo Antiguo: “Comme c’est bien la vie sensuelle et calme, du rut heureux et de désir toujours épanoui, de la Grèce fabuleuse et héroïque!” (p.32)

En las historias de la primera sección (“Le théâtre”), Lorrain describe el revés morboso y grotesco de algunas actrices, como la “comédienne” Thérèse Evrard, con una vida repleta de “d’anecdotes de vieux romans-feuilletons”; o el de la maniática Ylline Yls, “Princesse du battage et reine du chiqué!”, cuyos “horizons s’empourpraient des flammes de Lesbos.” El placer que encuentran estas mujeres en la mentira está relacionado con la raíz neurótica del *bovarysme*:

C’est cette exaspération de la personnalité qui fait le fonds de la néurose: d’où chez les êtres atteints ce besoin d’intéresser à leur sort par des drames et des aventures

⁶⁶ Jean Lorrain, *Fards et Poisons*, Paris, Société d’Éditions Littéraires et Artistiques, Librairie Paul Ollendorf, 1903 (2ª ed.), pp. 29 y 30

chimériques, d'apitoyer ou de terrifier autrui par le récit d'un passé par eux imaginé, cette manie de mensonges et d'inventions, ce besoin maladif de composer et de créer des histoires toutes d'une pièce et de les colporter ensuite, embellies et surchargées d'une telle variété de détails que la patiente finit elle-même par y croire; et c'est là le caractère même de l'hystérie, cette soif d'émotions fortes et d'aventures extraordinaires toujours vécues en imagination, et que la malade s'ingénie à imposer à la crédulité d'autrui. [...] Toutes ces malheureuses avaient, à les entendre, des passés d'héroïnes de Cours d'assises, de drames historiques ou de romans feuilletons. (pp. 79 y 80)

En torno al motivo de las “névrosées” se configuran otras historias donde los casos de neurosis conectan con el mundo de lo sobrenatural. El de madame Holland, “surnommée Ligeia”, es uno de esos: “Elle était d'une blancheur diaphane, presque transparente à force de maigreur et aurait pu jouer les purs esprits dans une séance d'au delà.” (p.80). A Ligeia, “une sorte de madame Chantelouve”, con la fría sensualidad de la terrible heroína de Huysmans (*Là-bas*), la “hyperesthésie de ses sensations lui donne l'illusion charnelle d'être vraiment possédée, mais le désir, c'est elle qui l'éprouve au lieu de l'inspirer.” (p. 84) La historia de la “petite comtesse de Tremères”, una esclava “d'étranges yeux d'eau verte”, envenenada de arte y literatura, tiene como fondo el Salon de la Rose-Croix: “exposition mystique, érotique, catholique et esthétique aussi, ouverte sous les auspices du Sâr, du Sâr et Mage Péladan, le seul...” (p. 96) La ambigüedad sexual de la condesa (“c'étais à la fois une *Melusine* de Dampt, un Tanagra d'Alexandrie, une Muse androgyne du théâtre de l'OEuvre et une *Maîtresse d'esthète* de Willy..” (p. 99), le permite gozar de los placeres de una doble identidad: “M.Smith me déclarait qu'il n'était pas M.Smith, mais la comtesse Nadia de Tremères...” (p. 98) Los artistas la retratan con la belleza enigmática y destructora de la Esfinge y de las reinas lujuriosas del pasado:

- En sphinge, naturellement, la fatale androgyne, la goule buveuse de sang et fripeuse de moelles. Forlinari l'a peint debout, comme figée dans le satin blanc de sa robe, un satin blanc qui miroite et se casse et qui, zébré de grandes ombres grises, la fait encore plus longue et plus fine encore; une comtesse de Tremères irréaliste et spectrale, qu'on dirait nue sous l'étoffe et dont les épaules découvertes très bas sont presque d'un cadavre, tant elles sont livides; mais le vert des yeux agrandis inquiète comme des prunelles de chat, le rouge des lèvres est celui d'une plaie, et la rouille ardente de la chevelure, piquée çà et là d'émeraudes (en rappel des yeux, les émeraudes), fait songer à une Salomé blonde. D'ailleurs, c'est tout ce qu'on veut, ce portrait, excepté une femme d'aujourd'hui. C'est Circé, Cléopâtre, Sémiramis, une créature de perdition, la *phême* maudite, l'ensorcelée des peintres de l'âme et des Mages étho-poètes." (p. 105)

Uno de sus amantes, el caballero Minuti, "est un peu mort de la comtesse":

Le coup de fleuret de Sérignac, il le devait à cette ventouse humaine, à ce vampire à tête de vierge byzantine, depuis trois mois installée dans sa vie, et qui lui pompait tout son sang. Ah! C'est qu'elle avait une science particulière de l'amour, cette coupable comtesse! et lui ne pouvait plus se passer ni du goût de sa peau, ni de la saveur de ses baisers. Il était envoûté, ensorcelé, comme par un philtre, *una vera stregga* (p. 110)

En la sección dedicada a "Le Monde", Lorrain se convierte en el cronista "Des salons de la colonie étrangère" en Francia, símbolos del lujo y la decadencia de las clases altas, en los que está representada la naturaleza efímera y estéril de la elegancia, la fugacidad del placer y la belleza:

Ici on roucoule et l'on courtise dans tous les idiomes d'Europe et des deux mondes, et pourtant le ton y est souverainement parisien. Toutes les femmes y sont jeunes, jolies,

élégantes et ne promènent dans un soyeux bruissement d'étoffes que le desir de plaire et d'être plus jolies encore; les hommes aimables, nickelés, vernis, tous de l'air de grands seigneurs, n'ont l'air préoccupés que de séduire les femmes. De quoi vit tout ce monde? Mystère, on n'y parle jamais d'argent. L'amour semble le seul souci de cette société de luxe et de plaisir.

C'est une atmosphère de serre chaude, une ivresse entêtante de plantes des tropiques dans une gazouillement d'oiseaux des îles; les tentures des pièces éclatantes et fraîches sont une caresse pour l'oeil, une caresse pour l'oeil les chevelures et les épaules de ces femmes; les objets d'art trop neufs et d'une fragilité symbolique, dans une profusion de plantes vertes, ont l'aspect provisoire d'une installation d'hôtel; mais ce luxe éphémère cadre bien avec le ciel trop bleu et la végétation féerique de la Riviera, c'est une figuration de théâtre dans un décor *ad hoc*, on attend toujours un peu le sifflet du maître machiniste pour voir s'enlever aux frises les portants et la toile de fond; mais la conscience que tout cela n'est que provisoire en augmente étrangement le charme; c'est leur brièveté qui fait la splendeur des apothéoses. Plus longue, leur splendeur même fatiguerait.

Il en est de même de cette société, on ne s'y plaît que parce que l'on y passe, que dis-je, on est chez elle comme des oiseaux de passage. (p. 117 y 118)

En estas ideas de Lorrain se percibe la huella del Maurice Barrès de *Du sang, de la volupté et de la mort* (1894), donde se lee: "Être périssable, c'est la qualité exquise...":

Carpe diem, cueillons l'heure et ces femmes comme des fleurs qu'elles sont, éphémères et enivrantes, et trouvons dans le mystère de leur existence et de leur luxe, ce luxe que nous soupçonnons condamné, un excitant de plus à en jouir. Rappelez-vous, mon cher de Bergues, que la pensée de la mort a toujours doublé le plaisir, et que les vrais amoureux n'ardent bien que dans les cimetières. Les grands voluptueux sont tristes. (p. 119)

El binomio exotismo-voluptuosidad lo encarna, en la sección “L’amour”, una “petite grisette” de Marsella: “Dans ces pays bénis du soleil on fait l’amour comme on respire ou comme on cueille une fleur. C’est un geste familier, une fonction ordinaire de l’existence...” (p.197) Este tipo femenino, imagen del amor sin complicaciones, en el que se refleja la pervivencia de la sensualidad pagana en el sur de Francia, es la contrafigura de Gilberte de Noyelles, “commère de revue dans ce petit beuglant du boulevard Rochechouart... (p. 207); de la inquietante Edda Effitser, "l'amie avec hanches dont tous le romantisme a rêvé d'après la lecture faite de *Mademoiselle de Maupin*..." (p. 258), una Eva Moderna, fuerte y viril ("Cette Edda Effitser était tout à fait une femme pour gens de sport; elle ne répugnait à aucune fatigue, elle était enragée de yachting et d'automobile, montait à cheval comme une centauresse.." (p. 260); y de la condesa Borosini, en cuyos verdes ojos Henry Steelman bebe “le poison de Venise” a su vuelta de Italia:

L’agonie somptueuse et morbide *Della Régina del Mare* sur l’eau fiévreuse de ses canaux avait violemment impressionné cette âme artiste. Steelman voyait Venise pour la première fois. La féerie d’une architecture de rêve dans la douceur d’une atmosphère de soie, les trésors des siècles amassés là par une race de pirates et de marchands, la magnificence de l’Orient et de l’ancienne Byzance miraculeusement alliée à la grace de l’art italien, les mosaïques de Saint-Marc, le revêtement rosé du Palais ducal, la solitude grandiose de tant de palais déserts, le rythme nostalgique des glissantes gondoles, et, dans des colorations de perles, roses à l’aurore et noires au crépuscule, le charme de tristesse et de splendeur qui est le poison même de Venise, s’étaient profondément emparés de l’âme du jeune homme et l’avaient pénétrée d’un étrange enthousiasme étrange et maladif pour toute cette pourriture sublime. C’était moins ses musées que ses rues étroites et dallées, et l’eau lente de ses canaux qu’avait aimés Henri Steelman. Au flamboiement et aux rutilances des voûtes sourdement éclatantes de Saint-Marc et au

clair-obscur gemmé de ses chapelles, il préférait l'éloquent abandon des petites églises des faubourgs. Il était devenu le fervent des anciens puits, dont les margelles, usées par le coude des femmes, appuient l'effritement de leur marbre à des rondes sculptées d'archanges et d'amours, les vieux puits des petites places de Venise ! (p. 213)

“le type vénitien”:

Il y a de la *malaria* dans la transparence de sa face blanche et la cernure de ses yeux agrandis. Elle est attirante et fiévreuse comme la lagune et, sous le joli front à cinq pointes que le Véronèse a donné à toutes ses femmes, offre la face expressive et un peu douloureuse des convalescences difficiles et des races appauvries.

Les Vénitiennes, elles aussi, ont bu le poison de Venise et c'est ce poison qu'elles charrient dans leurs veines, dont le bleu s'accuse trop apparent à la saignée du poignet et aux tempes. (pp. 214 y 215)

En la sección “Ces messieurs” aparecen los explotadores del vicio, los hombres de presa, “le chantage, le suicide et les larmes” de la baja prostitución masculina: “Miss Ellen Huntry s'était logé deux balles dans le coeur pour mettre fin aux menaces d'un amant de la rue, pis, un amant d'écurie qu'elle subissait depuis trois ans.” (p.282); los altares intemporales donde se oficia a “La Venus vulgaire”, enumerados por el soneto de Robert d'Humières:

- Vénus des carrefours, des cirque et des bouges,
Vénus des matelots et des cachers urbains,
Vénus des vagabonds et des chauffeurs de bains,
Vénus des lupanars, des gitons et des gouges.
Vénus aussi des dieux et des Césars romains.

La divinidad sádica de los amores infames:

C'est cette Vénus, enfin, qui fait pâmer, les yeux chavirés et la gorge haletante, les jeunes misses de la milliardaire Amérique dans le clair obscur des écuries, aux bras suants des palafreniers et des lads; oui, c'est cette Vénus-là, car Messaline descend toujours à Suburre et rien ne résiste à la folie des sens. La formidable et justicière Luxure est au fond de tout; elle anime, enferme, étreint et élargit la vie, elle la fait jaillir et la supprime aussi: les préjugés, les conventions, les lois, autant de môles et de murailles élevés pour endiguer la torrentueuse ruée, ne contiennent que les âmes pour la discipline, les âmes de rêve, de dévouement ou de foi. (p.286)

La tesis de *Fards et Poisons* es la evidencia de una doble moral: las vidas rebeldes que perseveran en seguir los dictados de la pasión arrostran fatalmente el calvario del escándalo y de la marginación:

La passion, quelle qu'elle soit, y désorbite et y décline. [...] Une surprise des sens chez une vierge est un crime; mieux, nous cessons de connaître l'homme assez maladroit pour avoir perdu sa fortune ou s'être laissé convaincre d'un vice inutile, d'un scandale ridicule ou d'un gênant coup d'éclat. C'est là notre morale, à nous autres modernes. Resultat: on ne fait chanter que les honnêtes gens ou estimés comme tels. Les sentimentaux de principes assez routiniers pour avoir quelque chose à perdre sont les seuls qu'on intimide; mais les libérés de conscience, les déclassés et les aventuriers sont au-dessus des menaces de ce genre; ils défient de leur cynisme les chanteurs, les espèces et leurs exploits.

3. Maurice Barrès: “*Être périssable, c’est la qualité exquise..*” (*Du sang, de la volupté et de la mort*):

Aunque a través del filtro de un alma más fría y cerebral que la de Jean Lorrain, el culto a lo excepcional y al absolutismo de las pasiones

penetra también las páginas de *Du sang, de la volupté et de la mort* (1894) de Maurice Barrès.⁶⁷ En un viaje por España, Delrio, un “amateur d’âmes”, busca “l’exaltation dans la solitude.” Entre las ciudades que visita, Toledo se le aparece “secrète et inflexible, dans cet âpre pays surchauffé”, como “un cris dans le désert”, donde se imponen “des associations d’idées sur la solitude, la mort et la beauté.”⁶⁸ El resplandor del día le deslumbra contemplando la ciudad muerta: “O lumière! splendeur sur la ruine de cette antique métropole!”; la encumbrada urbe “glisse jusqu’au fleuve avec les décombres de ses palais mêles à ses ordures..”; el paseo por sus calles silenciosas le produce la sensación de estar en una prisión o un matadero: “voilà bien la ville espagnole essentielle.” (p. 43) Cuando divisa El Escorial, Delrio se abandona “au vertige du gouffre ascétique; il cedait à l’empire catholique de la douleur..” (p. 49), embriagado por las “beautés de léproserie”, “les ossuaries”, los “étonnants pourrissoirs humains” de las reliquias acumuladas por Felipe II, el rey coleccionista de cadáveres. Al comprobar la energía de las vidas del pasado, el alma fatigada de Delrio le hará pensar “qu’il est quelque méthode sûre pour donner des passions à des

⁶⁷ Maurice Barrès (1862-1923), nace en Charmes, en la Lorena. Se instala en París el año 1883, tomando contacto con los círculos literarios y políticos y colaborando en las revistas de vanguardia de la época. Frecuenta el cenáculo de Leconte de Lisle y los ambientes simbolistas. En 1884 edita una revista periódica, *Les Taches d’encre*, escrita íntegramente por él. Las primeras novelas de Barrès se agrupan en torno a la educación y el culto al “yo”, tema de la trilogía *Le culte du moi: Sous l’oeil des Barbares* (1888), *Un homme libre* (1889) y *Le Jardin de Bérénice* (1891). En 1889 es elegido diputado de Nancy. Tras el caso Dreyfus (1898), se convierte en uno de los principales líderes de la causa antidreyfusista, orientando su pensamiento hacia un nacionalismo tradicionalista, fundado en la fidelidad a la tierra y sus ancestros. Estas ideas aparecen -bajo el título de *Le Roman de l’énergie nationale*- en una nueva trilogía: *Les Déracinés* (1897), *L’Appel au soldat* (1900) y *Leurs figures* (1902). La serie *Les Bastions de l’Est*, formada por *Au service de l’Allemagne* (1905) y *Colette Baudoche* (1909) representa la lucha secular entre el pangermanismo y la cultura latina. En *La Colline inspirée* (1913), Barrès simboliza el ideal de la tradición en la colina de Sion-Vaudemont, “coteau d’éternité”, donde “nos sentiments rejoignent ceux de nos prédécesseurs, s’en accroissent et croient y trouver une sorte de perpétuité.” Alterna con las novelas varios libros de viajes: *Du sang, de la volupté, et de la mort* (1894), *Amori et Dolori sacrum* (1903), *Le Voyage de Sparte* (1906) y *Le Gréco ou le Secret de Tolède* (1911). En 1906 ocupa la plaza vacante del poeta José María Heredia en la Academia francesa. El estallido de la guerra le hace publicar otros escritos de carácter político, como *Les Diverses Familles spirituelles de la France* (1917), *L’Appel du Rhin* (1919) y *Le Génie du Rhin* (1921). Su última novela es *Un jardin sur l’Oronte* (1922). Muere en su hotel de Neuilly unos meses más tarde.

⁶⁸ Maurice Barrès, *Du sang, de la volupté et de la mort*, Paris, Librairie Plon, Plon-Nourrit et Cie, Imprimeurs-Editeurs, 8, Rue Garancière [1923], p.33

cerveaux.” (p. 33) El cruel analista pondrá en práctica este método junto a su hermanastra Simone, un alma gemela, de espiritual belleza (“elle évoquait pour lui” la Pia de Dante), a la que observa detenidamente durante el viaje: “Ce milieu qui cultivait les sentiments jusqu’a l’excès était précieux à la jeune fille, mais en même temps la détruisait. Elle s’y faisait et s’y défaisait.” (p. 40) Los sentimientos contrarios de la joven en El Escorial y en la Alhambra (“bien-être sensuel”), “gonflaient à la fois le sein de la Pia, et de leur mélange équivoque, loin de s’affaiblir, elles prenaient la puissance, la tristesse des passions combattues...” (p.67) Desde el momento en que se insinúa una relación incestuosa entre ambos, que hace a la pareja culpable de “un monstrueux péché”, Delrio saborea con fruición la hiperestesia de los amores prohibidos, alcanzando el mortal frenesí de las pasiones cuando Simone “se blessa d’une balle.” La joven muere en brazos de Delrio, en “ce lit de mort et d’amour”, excitando su necrofilia (“Comme elle était belle, sa soeur, brûlante, puis glacée de fièvre, dessinant sous les draps son jeune corps révolté par la mort!” pp. 71 y 72), en una escena que ilustra los lazos de la sangre, la voluptuosidad y la muerte, *leit motiv* de los relatos de Barrès: “combien je t’aime ainsi sanglante! et que je te désire sous ce pâle et sous ce rouge de mort!” (p. 72)

Los ejemplos de este tipo abundan en el libro. En *Les deux femmes du bourgeois de Bruges*, otro de los relatos de la serie, que transcurre “Au temps de la Renaissance”, leemos: “je magnifie la splendeur italienne, la passion qui ne sommeille pas et qui a les gestes de la passion: la passion active.” (p. 82) En *Un amour de Thulé*, Violante, una sevillana que escandaliza a sus conciudadanos “par sa beauté et ses imprudences”, y que

disfruta recordando “l’odeur de roses et de mort des ruelles de Cordove”, ama por encima de todo “ce qui aide à la décomposition, comme si elle eût mieux joui de sa beauté parmi ce qui meurt...” (p. 96) *La haine emporte tout* cuenta “une dure histoire des guerres civiles d’Espagne”, en la que la joven protagonista (“un être passionné”), busca a Carlos, el pretendiente a la Corona, para que venga el asesinato de su padre a manos de los liberales, siendo violada por un grupo de jefes carlistas en una miserable fonda. La heroína, sin embargo, quiere impedir el fusilamiento de los oficiales cuando son hechos prisioneros: “Vingt bons soldats peuvent me rendre plus d’honneur qu’ils ne m’en ont ôté...”(p.109); y voluntariamente contrae matrimonio con uno de sus violadores:

Après deux jours, quand le carliste revint, harassé, sa baïonnette faussée et ses habits sabrés sur sa poitrine intacte, elle l’accompagna sous sa tente pour laver le sang et la poussière dont il était couvert. De ses mains il avait étranglé des libéraux. Et dans l’ivresse qu’elle eut de respirer sur lui le carnage des ennemis morts, elle oublia l’odeur de vin et ces haleines par quoi, à leur première rencontre, elle avait été souillée: elle donnait toute à l’image de Séville terrifiée. (p. 110)

En *La fidélité dans le crime et la honte* se explica, a través del motivo de los amores infames (“la curiosité de descendre dans les derniers rangs de notre population parisienne..”) la razón de la complicidad de los amantes en el crimen: “il y a la volupté d’avoir peur ensemble..”:

Un soir, je suis entré dans un bal public où je savais ne trouver que les prostituées des boulevards extérieurs et les escarpes des fortifications. Quelque chose d’aussi infâme que les faubourgs antiques de Suburre.

La salle était froide, mal éclairée, humide d'odeur et d'aspect. D'étranges jeunes garçons, mal venus, aux gestes imprévus et rapides, simulaient entre eux des attaques de savate, des gestes d'étrangleurs et le coup du père François; de pauvres petites filles malades, obscènes et d'une élégance de cauchemar, se groupaient à deux, à quatre, autour d'un saladier de vin chaud. Nulle noblesse; rien que maladie, misère et vice. [...]

Mais soudain de l'orchestre retentit une polka. Cavaliers et danseuses se rejoignirent avec des vivacités de jeunes chiens...

Alors ces cris, ce fracas des cuivres, ces femmes aux bouches lourdes de scrofule et leurs hanches si expressives, le petit corp vif de ces jeunes bandits composaient un spectacle affreux, mais de la vie enfin et qui peu à peu me parlait.

Cette musique, les visages émouvants de ces créatures, la virilité affectée par leurs abominables amants, tout me disait leur unique fierté, leur seul sentiment sincère: "Nous sommes le bain et la honte, mais nous avons des sentiments fideles." (pp. 112-114)

En *De la volupté dans la dévotion*, Barrès analiza "Ces pointes extrêmes du catholicisme, cet amour charnel qui, dans sa défaillance, s'enlace et se fait porter par l'amour divin." (p. 130) Barrès ilustra este sentimiento con las palabras del enamorado de la joven Albina: "J'en étais arrivé á diviner, rien qu'à caresses et à ses baisers, le secret de ses communions multiples.."; describe "ces ardentes alcôves que sont telles églises d'Espagne et d'Italie.." (p.137); comenta "la fameuse *Sainte Thérèse* du Bernin, -grande dame autant que sainte, évanouie d'amour et défaillante d'un alanguissement tel qu'en aucune alcôve il n'en est de plus voluptueux." (p.135), y el *Evanouissement de sainte Catherine*, de Sodoma, que rememora en un personaje los desfallecimientos de su amante:

La délicieuse nonne, pâmée aux bras de ses suivantes, la tête renversée de volupté et les yeux noyés d'extase, me rappela les brèves maladies dans les quelles la jeune femme qui

remplit ma jeunesse m'avait passionné plus encore que par l'épanouissement de ses vingt-cinq ans. L'heure que je passai dans la noble et solitaire église de Saint-Dominique me fit goûter les charmes de ma religion et ceux de ma maîtresse confondus. (pp. 136 y 137)

Estos ejemplos de turbia religiosidad le dan pie a Barrès para profundizar en esa “Mystérieuse frontière, fumées de l'imagination, ligne idéale où la devotion, l'amour et le sentiment de la mort se confondent!” (p.131) El amor, unido al dolor y al sentimiento de la muerte, adquiere “une exquise idéalité”:

Alléger l'amour d'une parcelle de souffrance, c'est du même trait nous priver d'une part de volupté, car, dépouillé de tristesse, l'amour serait réduit à de brèves crises d'instinct véritablement négligeables.(p.132)

Revestido con las formas de la devoción católica, el amor penetra en la voluptuosidad dolorosa del sacrificio: “Au fond de cette piété indifférente au dogme, il y a le goût du brisement du coeur: une volupté.” (p.138)

En *Excuses a Bérénice* volvemos a encontrar la imagen de una joven delicada y triste sobre un fondo de sufrimiento y muerte:

Avec ses maisons aux fenêtres rares et sévères, toutes closes de grilles, avec ses âpres ruelles enlacées sur la roche ardente, avec les côtes décharnées qui l'entourent, fertiles seulement en cailloux et en parfum violent, Tolède, pour Bérénice, pour cette fille qui n'avait d'autre mission que d'attendrir les imaginations dédaigneuses, eût été une cage extrêmement convenable. (p.142)

El paisaje del retrato de la joven (*Bérénice de Tolède*) es el de la España *faisandée*, con su olor a descomposición y muerte, “cette odeur, dont je m’avoue passionné, qui me reporta aux canaux de Venise, où sous un soleil plus modéré, je sentis les mêmes fleurs et la même mort.” (p. 168):

Ce n’est plus au *Musée du Roi René*, rempli de l’art lucide, un peu glacé, si fin, de la première Renaissance française, que se composera la qualité de ton âme; tu endurciras parmi les tragiques poupées qui nous offrent dans l’ombre des églises espagnoles les plaies de Notre-Seigneur et de ses martyrs. Ta distraction ne sera plus de baiser les longues oreilles de ton âne, mais de courir au cirque des Taureaux et d’y acclamer la bête sanglante jouant avec de beaux hommes. (pp. 144 y 145)

Es la misma sensación que se tiene en las calles de Córdoba, “sinistre et attirante dans l’histoire comme une bague dans une mare de sang!”, (p.148); es la melancolía que desprende la escena popular de las bellas cigarreras de la fábrica de tabaco de Sevilla:

Une merveille qui est en train de disparaître: voilà le trait qui complique de fièvre toute volupté! Être périssable, c’est la qualité exquise. Voir dans nos bras notre maîtresse chaque jour se détruire, cela parfait d’une incomparable mélancolie le plaisir qu’elle nous procure. Il n’est point d’intensité véritable où ne se mêle l’idée de la mort. (p.155)

Y es también el horror macabro de las *Postrimerías* de la capilla del Hospicio de la Caridad, “l’oeuvre célèbre et horrible de Valdes Leal”, encargada al pintor por Miguel de Mañara, aquel “Voluptueux qui, après avoir serré dans ses bras tant de jeunes corps des meilleures familles, ne se satisfait qu’a porter les cadavres des pendus!” (p. 163)

Barrés enumera los motivos que configuran el estereotipo literario de la España *faisandée*, donde encuentra “le dernier mot de plaisir autochtone..”:

Tragiques poupées espagnoles, en bois, vêtues de velours, baguées de rubis, combien vous êtes intéressantes, encore que vous ayez voulu, pour cacher vos visages contractés, une demi-nuit autour de vous! Goya, avec ses toreros et ses sorcières déhanchées, nous fait connaître ces ardeurs-là. Faiblement, car, de la mort et de la sensualité des martyrs, il a glissé aux drames du taureau et de la galanterie. Il semble une suprême poussée de la sève tarissant de cette race. Mais le secret de l’Espagne, si jamais je l’entrevis, c’est aux profondes alcôves de ses églises sans gloire, tandis qu’en dépit des grilles et des ombres j’adorais ces poupées faisandées, ces corps déshabillés et saignats, ces genoux et ces coudes écorchés du Christ. Le Christ, jeune homme de trente ans, sur qui des femmes passent un linge mouillé.

Les voluptés de la tauromachie et de l’autodafé, quand elles se transforment en cérébralité, nous avons l’ascetisme! Je soupçonne ces Espagnols d’avoir trouvé du plaisir dans la vue des souffrances du Christ. Sur toute l’Espagne, j’entends ce cris dur qui, dans Cadix désert, montait à travers l’air pur, du peuple pressé au cirque des taureaux et d’heure en heure acclamant le sang qui jaillissait. Sur les dalles si fraîches de l’Alcazar de Seville, j’ai respiré le sang, le jeune et vigoureux sang des amants et des ambitieux qui s’y assassinèrent; et sur ces dalles encore, quelque chose de léger qui flotte m’en avertit, des tapis furent jetés pour qu’elles devinssent des chambres à coucher. Tant de fois lavées et si muettes, ces longues salles pourtant ne peuvent me refuser l’aveu de la plus violente vie nerveuse qu’il ait donné à l’homme de vivre. (pp. 170-172)

España es el país donde el hombre civilizado del norte de Europa siente con verdadera intensidad el estímulo de las pasiones vehementes: “Pour rompre l’atonie, l’Espagne est une grande ressource. Je ne sais pas de pays où la vie ait autant de saveur.” (p. 175) De ahí, su admiración por el pueblo español: “Très beaux pays d’Espagne, aristocratie du monde! Ne me

parlez pas d'Allemagne, ni d'Angleterre!" (p. 172) Durante una corrida de toros experimenta la "Impression sinistre de convoquer la mort dans une fête!", comprobando el efecto vivificador que produce en el público el espectáculo de la sangre vertida:

Peut-être avais-je été de mauvaise foi dans l'expérience. Il fallait me prêter à la force enivrante qui s'exhale d'un carnage. Des âmes subtiles se lèvent du sang versé, une vapeur nous pénètre et réveille en nous la bête carnassière. Pour l'humanité, c'est un bain de jeunesse, de la plus jeune jeunesse, voisine encore de l'animalité. (p. 176)

Por todas partes ve imágenes de violentos contrastes: "Cet interminable et héroïque débat a façonné les arts, les mœurs et le caractère de la race [...] vous trouvez les plus violentes oppositions.." (p.180): el *Romancero general*, "L'admirable Quevedo", las pinturas de Goya ("celui-ci peignant, comme on sait, avec un égal réalisme les corps et les imaginations.."), Don Quijote y Sancho, Santa Teresa, Ignacio de Loyola ("clairvoyance et bon sens opiniâtre, unis aux exaltations d'un visionnaire.."); Avila con "leurs ruines de belles tombes de marbre.."; el Escorial "será encore une antithèse.."; Felipe II, "le plus puissant des rois murant sa vie dans un sépulcre.." (p. 180) Y concluye: "Mais le témoignage le plus significatif de l'Espagne, de ce pays où la terrible tubéreuse, l'empoisonneuse, s'appelle l'*amiga de noche*! nous le trouvons dans ses églises..." (p. 180) En ellas es posible ver "ces imaginations horribles, ces tableaux sanglants, ces palies dont nos regards terrifiés ne peuvent plus se détacher.." (p.180):

C'est dans l'ombre des églises espagnoles que j'ai distingué le véritable sens de la physionomie humaine: peur et curiosité devant les mystères, mêlées au désir carnassier de détruire et de s'ébattre, et cela se vérifie dans les civilisations scientifiques comme dans les religieuses. Pour qualifier la manière des écrivains d'Espagne, nous disons "ironie, caricature"; pour ses ascètes, "hypocrisie et contradiction"; pour sa maison royale, "lycanthropie". Et nous ne nous apercevons pas que ce sont simplement de vigoureuses natures qui ont su pousser en intensité tous les points sensibles de leur être. (p.181)

Lo más característico de "la sensibilidad española" es su predisposición a unir impulsos contrarios: "Pour donner quelque saveur à des sentiments trop banalisés, trop usés, nous n'avons plus qu'un expédient, c'est de les mêler: comme l'Espagne, nous composer une vie intense et contrastée..." p. 182); ahí reside el secreto de la voluptuosidad, la fuente de un placer sólo comparable al de la muerte:

L'âpre plaisir de vivre une vie double! La volupté si profonde d'associer des contraires! Comme la sirène doit être heureuse d'avoir la voix si douce! Mais rien qui use plus profondément: c'est la pire débauche. Quelques-uns sentirent leur âme en mourir à tous sentiments profonds. (p.182)

4. Rachilde: "J'ai voulu l'impossible.." (*Monsieur Vénus*)

Al lector de *Du sang, de la volupté et de la mort* no le extraña que Barrès se sintiera atraído por las novelas de Rachilde ⁶⁹, y que escribiera un

⁶⁹ Rachilde, seudónimo literario de Marie-Marguerite Eymery (1860-1953). Nace en la vieja casa familiar de Cross (Aquitania). Inicia su actividad literaria en periódicos locales. En 1878 decide viajar a París. Allí se gana la vida colaborando en revistas y periódicos: *L'Estaffette*, *Paris-Bébé*, *La Jeunesse*, *Le Décadent*, *Le Zig-Zag*, *Le Passant*, *La Revue Verte*. En 1880 publica la novela *La Dame des bois*; y, en 1884, *Histoires bêtes pour amuser les petits enfants d'esprit* y *Monsieur Vénus*. Esta última escandaliza desde el momento de su publicación. En las siguientes novelas, Rachilde profundiza en el tema de las desviaciones sexuales: *Nono* (1885), *La Marquise de Sade*, *À Mort*, *La Virginité de Diane* (publicadas las tres en 1886), *Madame Adonis* (1888), *Le Mordu* (1889). En 1893, la aparición de *L'Animale* provoca una conmoción similar a la de *Monsieur Vénus*. Rachilde solicita una autorización

prefacio para *Monsieur Vénus* (1884), donde la joven escritora aborda “ces formes d’amour qui sentent la mort..”:

Nous aimons *Monsieur Vénus*, parce qu’il analyse un des cas les plus curieux d’amour de soi qu’ait produit ce siècle malade d’orgueil. Ces feuillets fiévreusement écrits par une mineure, avec toutes les défaillances d’art qu’on peut y signaler, intéressent le psychologue au même titre qu’*Adolphe*, que *Mlle de Maupin*, que *Crime d’Amour*, où sont étudiés quelques phénomènes rares de la sensibilité amoureuse.⁷⁰

Barrès relaciona la sensibilidad erótica de Rachilde con la de otros escritores que sintieron igualmente los lazos que unen el amor y la muerte:

Sans insister sur cette élégie divine et si troublante de *René*, c’est principalement aux oeuvres de M. de Custine, un grand romancier inconnu, et de Baudelaire qu’il faudrait

especial a la prefectura de policía para vestir de hombre. Llevará los cabellos cortos y en sus tarjetas de visita figura el nombre: “Rachilde, homme de lettres”. En el famoso “bal Bullier” encontrará a su futuro marido, Alfred Vallette, con el que se casa en 1889. Al año siguiente, el matrimonio Vallette funda una de las más famosas revistas del *fin de siècle*: *Le Mercure de France*, junto a Laurent Tailhade, Albert Samain, Jules Renard, Saint Pol-Roux, Charles Morice, Louis Dumur y Remy de Gourmont. Entre 1897 y 1925, Rachilde escribe la sección de crítica literaria. Su salón literario, al que acuden Jean Lorrain, Maurice Barrès, Tailhade y Moreás, es uno de los más famosos de París en las vísperas de la primera guerra mundial. Rachilde asiste en primera fila al nacimiento del Simbolismo y bajo su influencia escribe *La Sanglante Ironie* (1891) y *La Jongleuse* (1900). Con el seudónimo de Jean de Chilra publica *La Princess des ténèbres* (1896) y *L’Heure sexuelle* (1898). Otros títulos: *Les Hors Nature* (1897), *La Tour d’Amour* (1899), *Le Dessous* (1904), *Meneur de louves* (1905), *Son printemps* (1912). Con el estallido de la primera guerra mundial cierra su salón y suspende la sección “Les Romans” en *Le Mercure de France*. Durante este periodo ralentiza su producción literaria. En 1917 aparecen *La Terre qui rit* y *Dans le puits ou la vie inférieure*. Tras finalizar la contienda reabre su salón, pero ya no acude a él la nueva generación de escritores. Su actividad creadora, sin embargo, no cesa, sacando un título por año: *La Maison Vierge* (1920); en 1921, *Les Rageac*, un relato autobiográfico, y *La Souris japonaise*. El año siguiente ensaya la novela policíaca con *L’Hôtel du grand Veneur* y *Le Grand Saigneur*. *Portraits d’hommes* (1930) es un recuerdo nostálgico de sus amigos y colaboradores. Durante la segunda guerra mundial su nombre aparece inscrito en una lista “negra” de escritores franceses. Sus novelas no se venden como antes. En 1942 aparece *Face à la peur*, situada en los años de la ocupación. Al año siguiente, publica su última novela, *Duvet d’ange* y *Le roman d’un homme sérieux*. *Alfred Valette à Rachilde 1885-1889*, que reúne la correspondencia que mantuvo con Alfred Valette. De 1945 es *Survie*, recopilación de poemas “fin de siècle”. Y de 1947 es *Quand j’étais jeune*, recuerdos de infancia y juventud, hasta la aparición de *Monsieur Vénus*. Recibe la condecoración de la Legión de Honor en 1949, pero no recupera la notoriedad y el éxito pasados. Muere en 1953, a los 93 años, en París, en su apartamento de *Le Mercure de France*.

⁷⁰ “Préface” de Maurice Barrès, en Rachilde (Eymery, Marguerite), *Monsieur Vénus*, Paris, Librairie Française, L.Genonceaux & Cie, Éditeurs, 1902, p.IX. Los autores aludidos por Barrès son Benjamin Constant (*Adolphe*, 1816), Théophile Gautier (*Mademoiselle de Maupin*, 1835) y Paul Bourget (*Crime d’Amour*, 1886).

chercher des propositions (évidemment très enveloppées) sur l'amour *compliqué*, compliqué pour avoir trop craint les souillures. On verrait, avec effroi, quelques-uns arriver au dégoût de la grâce féminine, en même temps que *Monsieur Vénus* proclame la haine de la force mâle. (XVII)

Y añade: "Complications de grande conséquence ! le dégoût de la femme ! la haine de la force mâle ! Voici que certains cerveaux rêvent d'un être insexué. Ces imaginations sentent la mort." (XVII). En efecto, el atractivo de Jacques Silvert, el amante de Raoule de Vénérande en *Monsieur Vénus*, reside en su ambigüedad sexual: "ce souvenir de mâle frais et rose comme une fille la hantait cruellement..." (p.34); y, con el ánimo firme de no someterse nunca a él, pensará: "J'aimerai Jacques comme un fiancé aime sans espoir une fiancée morte." En la vida amorosa de Raoule de Vénérande y Jacques Silvert, el papel tradicional de los sexos se invierte: Raoule, "la nouvelle Sapho", atraviesa el bulevar de Montparnasse para ver a Silvert disfrazada "d'un complet d'homme"; su carácter prepotente y cruel contrasta con la fragilidad femenina del joven vendedor de flores: "Dans l'inertie qu'on lui imposait, sa beauté féminine ressortait davantage, et de sa faiblesse, devenue peut-être volontaire, émanait une puissance mystérieusement attirante..." (p. 120); y el amor de la pareja se sustenta en la sumisión degradante del hombre a la mujer:

Une vie étrange commença pour Raoule de Vénérande à partir de l'instant fatal où Jacques Silvert, lui cédant sa puissance d'homme amoureux, devint sa chose, une sorte d'être inerte qui se laissait aimer, parce qu'il aimait lui-même d'une façon impuissante. Car Jacques aimait Raoule avec un vrai coeur de femme. Il aimait par reconnaissance, par soumission, par un besoin latent de voluptés inconnues. Il avait cette

passion d'elle comme on a la passion du haschich, et maintenant il la préférait de beaucoup à la confiture verte. Il se faisait une nécessité naturelle des habitudes dégradantes qu'elle lui donnait. (p.130)

El comportamiento de la “grande dame” con el bello menestral es igualmente ambiguo:

Se souciant peu de la roture de l'ouvrier en s'abandonnant à un encanaillement fictif, Raoule rêvait de sa chair touchée du bout de doigt et les yeux mi-clos de la descendante des Vénérande se noyaient d'une langueur délicieuse. [...] A sa honte éprouvée devant le mâle qu'elle avait eu l'audace de rendre grossier succédait une folle admiration pour le bel instrument de plaisir qu'elle désirait. Déjà elle jouissait de cet homme, déjà elle en faisait une proie, déjà peut-être elle l'arrachait à son miserable milieu pour l'idéaliser dans les spasmes d'une possession absolue. (p. 35)

La sensibilidad amorosa de Raoule es la de la virgen hermética e invulnerable que rechaza el contacto físico ("Laissez-moi donc la chasteté de mes pensées quand je pense à *elle*!"), y que confunde a los hombres con su fría sensualidad:

- Une jeune fille! ... Non, non... la possession tout de suite, la brutalité, l'ivresse stupide et l'oubli... Non, non, que mon coeur invulnérable ne participe pas à ce sacrifice de la matière! Qu'il m'ait dégoûtée, avant de m'avoir plu! Qu'il soit ce qu'ont été les autres, un instrument que je puisse briser avant de devenir l'écho de ses vibrations! (p.65)

Cuando Silvert la abraza, "il lui semble qu'un corps de marbre glissait entre les draps; il eut la sensation désagréable d'un frôlement de bête morte

tout le long de ses membres chauds..." (p. 127); su fría belleza atrae y repele como la de una "Diane chasseresse"; su temperamento es el de la "Eva moderna":

- Je représente [...] l'élite des femmes de notre époque. Un échantillon du féminin artiste et du féminin grande dame, une de ces créatures qui se révoltent à l'idée de perpétuer une race appauvrie ou de donner un plaisir qu'elles ne partageront pas. (pp. 102 y 103)

Sobre los dos amantes se cierne el peligro y las desdichas de las pasiones monstruosas: "une passion contre nature qui est en même temps un véritable amour peut-elle devenir autre chose qu'une affreuse folie?" (p. 105) Raoule dirá: "J'ai voulu l'*impossible* ...je le possède... C'est-à-dire non, je ne le posséderai jamais!" (p. 106); porque el fin último que persigue es "la destruction de leur sexe", el viejo sueño erótico de la Antigüedad - el hermafrodita -, que ella ve simbolizado en una pareja abrazada en un baile:

A les voir pressés, tournoyants et fondus dans une étreinte où les chairs, malgré leurs vêtements, se collaient aux chairs, on s'imaginait le seule divinité de l'amour en deux personnes, l'individu *complet* dont parlent les récits fabuleux des brahmanes, deux sexes distincts en un unique monstre. (pp. 214 y 215)

En *Madame Adonis* (1888) encontramos un caso similar de indefinición sexual dentro de un extraño triángulo amoroso. Louise, "une créature qui n'a ni poulmon ni bassin..", es la esposa de Louis, un hombre pusilánime y sin voluntad. Ambos se enamoran de Marcelle Carini, la hermana de un escultor con el que ésta tiene un extraño parecido: "elle lui ressemble comme si c'était *lui* !" Siendo interrogada "la Sapho menaçante",

lectora de *Mademoiselle de Maupin* de Gautier ("ou il s'agit d'amitiés de femmes, des idylles bien naïves.."): ¿Est-ce que ton amour est autre chose que l'amour des hommes?", Marcelle responde: "Je n'ai jamais aimé les hommes, ils sont si bêtes et si brutaux.." Estimulada por el complejo juego de sentimientos e identidades que el azar le ofrece, Marcelle decide emprender la conquista de la joven pareja:

Tantôt, elle fuyait avec lui [Louis] la villa italienne pour épuiser dans un coin de village, ce regain de passion bestiale, le maudissant, se maudissant surtout, elle, la raffinée, elle, le génie de l'amour, et tombant encore à l'occasion comme une sauvage des temps primitifs. Tantôt, elle lui fermait sa porte pour se livrer tout entière à l'éducation d'une autre victime, Louise, qu'elle comblait de cadeaux et de flatteries essayant de terrasser l'amour vulgaire par l'amour factice.⁷¹

Marcelle hará olvidar a los esposos las virtudes del amor conyugal, iniciándoles en el misticismo de los amores réprobos: "ils étaient dans les écoles de Satan..":

Oh ! mes élus, voici que cette danse inouïe va vous envelopper de ses replis mystiques! [...] L'amour ? Il va renaître, comme le phénix, quand nous aurons incendié, en son honneur, toutes ces imaginations vieilles à travers les choses permises par les hommes vertueux.. L'amour? Nous sommes sa création! Il est Dieu! Nous serons dieux, la sublime union d'une trinité d'êtres qui ne veut en faire qu'un, l'être complet des légendes indiennes. L'amour monstre. L'amour!.. je bois à ta jeunesse éternelle, mon maître! (p. 279)

⁷¹ Rachilde (Eymery, Marguerite), *Madame Adonis*, Paris, Monnier Editeur, 1888, p.265

A los ojos de Louis, Marcelle es la mujer abominable que corrompe a los hombres con sus encantos diabólicos: "- N'es-tu pas, ma louve, le monstre qui sait toutes les voluptés, celles du paradis comme celles de l'enfer ?... Tu as fait de moi un homme libertin." (pp. 266 y 267); ella es "un démon expert en l'art de l'amour et de l'oubli...", la *femme fatale* de alma enigmática e impenetrable: "Tout était énigme chez elle et en elle." El arriesgado juego de los sexos que configura la intriga amorosa se resuelve de un modo trágico y grotesco, con "l'apothéose du martyr, l'auréole de ridicule!": Louis mata a Marcelle, a la que sorprende con su mujer, creyendo que quien está con ella es su hermano Marcel Carini; y, Louise descubre horrorizada el verdadero sexo de su amante:

La jeune femme s'élança vers l'agonissant, le sang ruisselait de la blessure, elle écarta son veston, son gilet, sa chemise, elle voulait mettre ses lèvres sur la plaie béante, et mourir ainsi, dans une suprême volupté. Soudain, ses cheveux se hérissèrent; elle frémît de tous ses membres... la poitrine de Marcel Carini était une poitrine de femme (p. 290)

En *Le Dessous* (1904), Margarita, otra virgen histérica como Raoule de Vénerande y Marcelle Carini, es la "delicada flor de la suntuosa pestilencia" de la granja de Flachère, la "ciénaga florida" que riegan las aguas corrompidas del Sena, donde ella lleva una vida tranquila y sin sobresaltos, al lado de su padre:

La comarca entera parecía transformarse en una inmensa necrópolis, pero, cosa horrible, los cadáveres hormigueaban bajo las flores y el cieno. Una abundante podredumbre corroía la superficie del planeta en aquella región fecunda. ¿Qué género de

podredumbre? Oíanse apagados estertores, roncós hipos, roces de estrangulamientos subterráneos, una confusión de gentes ó de máquinas condenadas a no mostrarse. Bastaba acercarse el oído al suelo para convencerse de que había algo allí debajo.⁷²

Margarita entretiene su tiempo leyendo novelas de Paul Bourget: "La lectura de una novela es para una mujer un goce prohibido con que ilustra su vida ordinaria." (p. 9) Con "su altivez de niña pura", se viste de blanco para probar "que se puede vivir inmaculada sobre.... *aquello que no se nombra*." (p. 112) Un día un vagabundo de aspecto huraño se instala en la granja, despertando la curiosidad de la virgen: "Sucio y enlodado por dentro como por fuera, ejerciendo el poderoso encanto del fruto prohibido y de sabor amargo, la sustraía bastante á las monótonas y dulces primicias de sus jardines." (p. 117) En cada encuentro con Fulbert, "sus trajes inmaculados transparentaban la negrura interior." En efecto, como la Salomé de Wilde, la sensualidad de Margarita se exalta al olor de la sangre de las terribles historias que imagina en la vida del misterioso anarquista: "sentía cariño por un malhechor capaz de arrojar una bomba ó descerrajar una caja de caudales.." (p.273) El amor confunde a la joven, incitándole a desear la muerte de Fulbert: "No, no es odio lo que me hace desear su muerte. Luego le lloraría, le lloraría mucho..." (p.227) Hermana menor de la diabólica Rosalba "la Pudique" de Barbey D'Aurevilly ("C'était sûrement ce Diable-là qui [...] avait crée la Rosalba, pour se faire le plaisir [...] de fricasser, l'une après l'autre, la volupté dans la pudeur et la pudeur dans la volupté..", *Les Diaboliques*, "A un dîner d'athées"), Margarita, "estatua del pudor", asume el comportamiento característico de la *femme allumeuse* con su amante: "la

⁷² Rachilde, *Ciénaga florida (Le Dessous)*, Madrid, Renacimiento, 1914 (versión castellana de Luis Ruiz Contreras), pp. 68 y 69

virgen impura, que sólo estrechas en tus brazos á tus víctimas, exaltando sin satisfacer, para que el suplicio se prolongue.." (p. 241):

Margarita era escrupulosamente honesta, con una virtud extraña, mucho más misteriosa que la de las vírgenes iniciadas en el vicio sin perder su virginidad (otro producto de las civilizaciones modernas), y más sólida que la de las inocentes vulgares.

Esto le producía extrañas sensaciones; al besarla ella en la frente acercaba él sus labios á la oreja, y cuando se abrazaban estrechamente, mirándose al fondo de los ojos, permanecían inmóviles, sin decir palabra, sin aliento apenas, poseídos de un vértigo inexplicable que los sumergía en el éxtasis. (pp. 225 y 226)

Su conducta amorosa refleja el patrón psicológico de las heroínas dominantes de *Monsieur Vénus* y *Madame Adonis*:

Junto a él disfrutaba imaginativamente todos los goces de la posesión; pero era ella la que violaba. Sacándole de su centro, como se saca un objeto de una caja, entreteníase dándole vueltas, con un vago miedo, un miedo agradable, como el que se siente en el teatro cuando el traidor pronuncia la frase más terrible ó saca un puñal. Y después, tranquilamente, daba por terminado el juego. (p.234)

Margarita no había pensado nunca en sucumbir. Nada le parecía más tonto en las novelas que la línea de puntos... el momento del sacrificio. No perdonaba el rasgo de locura que desvanecía en su opinión todo el encanto de los amores. (pp. 277 y 278)

Aunque por razones distintas, Margarita y Fulbert ("aquellos dos retoños de las civilizaciones modernas"), se creen insensibles al amor: en ambos hay un irracional predominio de la imaginación sobre la voluntad; su sensibilidad busca temperamentos refinados, inclinados hacia la

voluptuosidad contemplativa; así lo explica Fulbert: “He soñado muchas veces en una flor sin perfume, blanca y muy pura; he soñado en amarla como á una estrella, sin la innoble complicación de las caricias.” (p.192) Por eso, cuando conoce a la virgen, se detiene, complacido en su pasividad, “al borde de aquel precipicio encantador oculto bajo el hielo.” (p. 225)

5. Albert Samain: “*Mon Ame est une infante en robe de parade..*”
(*Au jardin de l’infante*)

Albert Samain ⁷³ es otra de esas sensibilidades a las que, como dice Rachilde en *Le Dessous*, “no gusta romper el hielo en esta clase de asuntos...” En efecto, los poemas de *Au jardin de l’infante* (1893) ilustran de forma ejemplar el tono y los motivos característicos del erotismo decadente. En el poema-prólogo del libro, Samain compara su alma con una infanta española:

Mon Ame est une infante en robe de parade,
Dont l’exil se reflète, éternel et royal,
Aux grands miroirs déserts d’un vieil Escorial,
Ainsi qu’une galère oubliée en la rade. ⁷⁴

⁷³ Albert Samain (1858-1900). Nace en Lille, en el Flandes francés, en una familia dedicada al comercio de vinos y licores. En 1880 llega a París e intenta abrirse camino en el periodismo. Consigue una plaza de funcionario público en la Prefectura del Sena. Publica sus primeros poemas en las revistas literarias de la época. Por las noches frecuenta discretamente el cabaret del Chat Noir y el baile Bullier. Samain será uno de los primeros colaboradores de *Le Mercure de France*. La revista publica en octubre de 1893 su primer libro de poemas, *Au jardin de l’infante*, ganándose los elogios de François Coppée y Mallarmé. El libro será reeditado dos veces. Con la edición de 1897 Samain recibe un premio de la Academia Francesa. Viajará a Venecia, pasando una temporada en Orthez, al lado de su amigo Francis Jammes. En 1898 aparece su segundo libro, *Aux flancs du vase*, influido por la “escuela romana” de Moréas. La tuberculosis le obliga a abandonar París, buscando el clima cálido de los alrededores de Niza. Su amigo, el músico Raymond Bonheur le acoge en su casa de Magny-les-Hameaux, en la que muere en el verano de 1900. *Le Mercure de France* publica en 1901 un libro póstumo, *Le chariot d’or*, y en 1902 sus *Contes*. En 1904 se estrena su drama *Polyphème*, con música de Bonheur.

⁷⁴ Albert Samain, *Au jardin de l’infante*, Granada, Editorial Comares, [1994], edición bilingüe, versión de Carlos Pujol, p.20.

“Heures d’été” expresa la unión de placer y dolor: “Et c’est dans mon coeur orageux / Comme un mal de douceur qui souffre..”; y el consabido deseo de muerte, simbolizado en la belleza efímera de las rosas: “Je les adore à la souffrance./ Elles ont la sombre attirance / Des choses qui donnent la mort...” A los amantes de “Musique confidentielle” les embarga un sentimiento de amor y muerte (“Et le désir / De mourir / Comme une extase en nous monte et se divinise..”), que les deja suspendidos entre el cielo y la tierra: “Restons perdus, / Suspendus / Au-dessus de la terre ironique et brutale...”

En la sección "Évocations" encontramos la imagen de la femineidad insensible y cruel, encarnación de la lujuria y el pecado (“Une”, p.112):

Sphinx aux yeux d’émeraude, angélique vampire,
Elle rêve sous l’or cruel de ses frisons;
La rougeur de sa bouche est pareille aux tisons.
Ses yeux sont faux, son coeur est faux, son amour pire.

Sous son front dur médite un songe obscur d’empire.
Elle est la fleur superbe et froide des poisons,
Et le péché mortel aux âcres floraisons
De sa chair vénéneuse en parfums noirs transpire.

Sur son trône, qu’un art sombre sut tourmenter,
Immobile, elle écoute au loin se lamenter
La mer des pauvres coeurs qui saignent ses blessures;

Et, bercée aux sanglots, elle songe, et parfois
Brûle d’un regard lourd, où couvent des luxures,
L’âme vierge du lis qui se meurt dans ses doigts.

El motivo de “l'impossible hymen” aparece en “L'Hermaphrodite”: “c'est le monstre éclos, exquis et surhumain..”; “Cléopâtre” (p.122) es una evocación de Oriente y de la lascivia de la reina legendaria, que se distingue por el sello decadente de la virginidad:

Lourde pèse la nuit au bord du Nil obscur...
Cléopâtre, à genoux sous les astres qui brûlent,
Soudain pâle, écartant ses femmes qui reculent,
Déchire sa tunique en un grand geste impur,

Et dresse éperdument sur la haute terrasse
Son corps vierge...

“Orgueil” es una nueva versión de la *femme fatal* (“Les larmes et le sang, je m’y lave les pieds! / Et je passe, fatale ainsi que la nature...” y de los amores estériles de la Hérodiade de Mallarmé: “Je veux que mon corps, vierge ainsi qu’un diamant, / A jamais comme lui soit splendide et stérile..” “Visions” contiene la imagen de la selva y el idilio monstruoso de los tigres, que había fascinado antes al Rubén Darío de *Azul* (1888): “J’ai rêvé d’une jungle ardente aux fleurs profondes [...]/ Où fermentait l’or des pourritures fécondes. / J’étais tigre parmi les tigresses lubriques...”

La serie “Vas Tristitiae” quiere evocar los “Veneris monumenta nefandae” de Virgilio. Los motivos de amor y muerte reaparecen en el canto de “Les Sirènes” confundidos con “la volupté du regret” de Baudelaire: “Mais le temps est passé / Des beaux trépas cueillis en les Syrtes sereines /

Où l'on pouvait mourir aux lèvres des Sirènes.." La Mujer-Quimera se suma a esta lúgubre mitología erótica ("O monstre de douceur, et cavale de feu / Qui galopes plus vite encor que la Chimère, "Destins", p. 152), en cuyo regazo el poeta desea morir: "tes bras profonds et doux comme la mort." Para temperamentos algofílicos como Samain, que cantan "l'ivresse ardente de souffrir", el dolor se cierne siempre sobre el lecho de los amantes; su amor se depura en la voluptuosidad del sufrimiento: "Pourquoi nos soirs d'amour n'ont-ils toute douceur / Que si l'âme trop pleine en lourds sanglots s'y brise? ("Douleur", p. 162)

En la sección "L'allée solitaire", el alma evoca la danza de Salomé con "un gout de trahison":

Et Salomé vient dans la salle basse et chaude
Secouer le péché touffu de sa toison. [...]

Tu le sais bien pourtant quel enfer te l'amène,
Et qu'elle va, ce soir, réclamer pour sa peine
l'Agneau blanc de ton pauvre coeur pour l'égorger.

Samain rememora "l'Orient étouffant et cuivreux- / Des cités d'or nager dans des couchants barbares..", y siente la tristeza de "L'amour qui doit demain engendrer de la haine..."

En el poema "Luxure" (p.196), escrito en 1889, la Lujuria aparece simbolizando el círculo eterno de las decadencias: "Porte d'or triomphale des Décadences..":

[..] Luxure, fruit de mort à l'arbre de la vie,
Fruit, défendu qui fait claquer les dents d'envie.

Chimère d'or assise au désert de l'Ennui.
Fille infâme du vieux Désir et de la Nuit.

Diamant du Péché scellé sous les sept voiles.
Feu du feu, Sang du sang et Moelle de nos moelles.

Sorcière de Bohême aux philtres souterrains.
Suceuse des cerveau, et Dompteuse des reins.

Je te salue, ô très occulte, ô très profonde,
Luxure, Pavillon de ténèbres du monde.

El catálogo de motivos asociados a la Lujuria es interminable en el poema, verdadero compendio de la sensibilidad de una época: "Palais de jade au bord des Ganges inouïs, / Jardins géants, lacs de parfums, ors enfouis...", "Lune de sang sur les marais verts de poisons..", "Idole noire et terrible du monde..", "Fleurs humides de sang. Délices et supplices. / Mort respirée au plus suave des calices..", "Mort épousée aux lampes vertes des tombeaux..", "Couchants d'empire oriental. Apothéoses. / Religion des éréthismes grandioses...", "Lèpre d'or rayonnante du monde..", "Lacs de soufre où l'on voit -au fond- brûler encore / Les jardins de Sodome et les tours de Gomorrhe...", "Appétit du péché mortel, et soif et faim. / Gouffre, soleil sans ombre et spirale sans fin..", "Spasme vers l'unité. Noces dans l'absolu..", "Cite de feu -Philtre d'oubli- Vrille de fer. / Vierge damnée, et Notre-Dame de L'Enfer.."

En la sección “L’urne penchée”, en el poema “Extase”, la belleza del cuerpo de la mujer “fait songer à mourir...”, como en “les anciens tableaux” donde lo sacro se unía a lo profano. Otros estereotipos decadentes aparecen en “Hélène” (p.226), la heroína legendaria que camina entre cadáveres:

L’âtre vapeur d’un soir de bataille surnage.
L’Argienne aux bras blancs a franchi les remparts,
Et vers le fleuve rouge, où les morts sont épars,
Solitaire, s’avance à travers le carnage [...]

Et déjà les mourants, saignants et mutilés,
Rampant vers ses pieds nus sur leurs coudes dans l’ombre,
Touchent ses cheveux d’or et meurent consolés.

Los motivos emblemáticos del imaginario *fin de siècle* aparecen en “Ville morte”: “Vide à présent, et pour jamais silencieuse..”; “Fin d’empire”: “l’Empereur, qu’un songe ambigu fait sourire, / Respire un lis avec des gestes épuisés..”, mientras escucha a lo lejos “Craquer sinistrement l’Empire grandiose..”; “Tsilla”, escrito en 1887, canta los amores celestiales: “C’était aux temps premiers où les brulants archanges / [...] S’arrêtaient quelquefois pour s’unir en chemin / Aux filles de la terre en des noces étranges...”; “Le fouet”, de 1889, es un himno al suplicio. “Tentation”, de 1892, evoca el inevitable dialogo de “L’amant” y La “Mort” (p. 262):

[...]L’AMANT
Oui, parfois j’ai goûté des baisers de vertige
Plus puissants que la plus délirante liqueur
Et j’ai senti dans l’ombre, ainsi qu’un noir prodige,
Des doigts mystérieux qui détachaient mon coeur.

LA MORT

C'était moi, moi, te dis-je. A travers l'étendue,
A travers le mirage éclatant du plaisir,
Tu cherchais dans mes yeux la grande nuit perdue.
Viens, je suis la Mort douce, et l'amante attendue,
Et je verserai, sous mes larges pavots,
Bercé hors de la vie, et de l'être, et des âges,
Au bruit des mers sans fin battant mes noirs rivages,
Loin du mal et des pleurs, du doute et des sanglots,
Le silence et l'oubli dans l'éternel repos.

SEGUNDA PARTE

Genealogía de la pasión en las novelas de Antonio de Hoyos y Vinent

CAPÍTULO III. Las novelas aristocráticas de la pasión

1

Casi al final de su vida literaria, en un libro autobiográfico, el marqués de Vinent hacía la semblanza de la vida aristocrática de la Regencia y del reinado de Alfonso XIII a través de la “fragmentaria policromía caleidoscópica del recuerdo”. El libro, interesado en realzar los detalles evocadores de una atmósfera desaparecida, aspiraba modestamente a ser comparado con “algún dibujillo de Fortuny, Gav[a]rni, Ortego...”: ⁷⁵

[...] he de evocar sombras en un mar de sombras, sombras confusas y maravillosas, que tienen en el conjunto de la vida aristocrática de la Regencia y del reinado de Alfonso XIII el mismo valor que esas figuras *manchadas* en los fondos de sus lienzos por algunos genios que, pese al plano secundario en que están, decorativamente tienen un valor integral, gracias al talento portentoso del pintor, que les dio vida fragmentaria, pero vibrante, representativa, de fiebre. (pp. 11 y 12)

⁷⁵ Antonio de Hoyos y Vinent, *El Primer Estado. (Actuación de la Aristocracia antes de la Revolución, en la Revolución y después de ella)*, Madrid, Renacimiento, 1931. Mariano Fortuny (1838-1874), pintor, dibujante y grabador catalán. Paul Gavarni (1804-1866), pintor, dibujante y litógrafo francés, ilustrador de *Le Juif errant* de Eugène Sue y de los *Contes fantastiques* de Hoffmann. Francisco Ortego (1833-1881), pintor y dibujante, colaborador de las principales revistas ilustradas de la época (*El Museo Universal*, *El Pájaro Rojo*, *Gil Blas*). Ortego “ha sido el rey de la caricatura en España [...] Si analizáramos la influencia que ha tenido Ortego en el porvenir de la nación, nos horrorizaríamos.” (Rubén Darío, *España Contemporánea*, op. cit., pp.131 y 132)

Extraídas del “oscuro fondo de la memoria”, las grandes damas de la Restauración surgen en estas páginas - bajo la deslumbrante visión infantil y con la fuerza sugestiva de la aristocracia-, como encarnaciones sublimes de la elegancia, configurando la “primera visión inconsciente” que el marqués tenía de su clase. Por el paseo de coches de El Retiro vemos desfilar -como “una sombra prodigiosa”- a la duquesa Leonor Osuna, “la heroína de una historia cortesana que rememora Coloma en *Pequeñeces*”; a la vizcondesa de Torres de Luzón, de una belleza “un poco procaz y desgarrada, que no sé porqué me recuerda la de un personaje de la novela de Clarín *La regenta*”; el encanto meridional de la duquesa del Infantado, “prodigio de gracia, de simpatía y de españolismo”, contrapunto de la condesa de Guaqui, “muy bella, blanca, rubia, rosada, envuelta en gasas, tules, sedas, plumas y flores”, evocadora de los “dibujos franceses de revista de elegancias” y de los retratos de [Fernando] Debás ⁷⁶, “que de niño me hiciera soñar”; y a Luisa Pedreño, “muy de novela de 1885 a 1890”, cuya indumentaria rememoraba las “láminas de la *Ilustración Española y Americana*, de novelas de años atrás: *La Espuma*, de Palacio Valdés, *La Gorriona*, del padre Luis Coloma, *La Montálvez*, de Pereda.” ⁷⁷

⁷⁶ Fernando Debas, primer fotógrafo de Cámara de la Familia Real y uno de los retratistas más afamados de la época.

⁷⁷ Como a Proust, a Hoyos le divertía encontrar semejanzas entre personajes de la vida real y aquellos que descubría en el arte y la literatura. Antonio Cruz Casado no encuentra referencias explícitas al escritor francés en la obra de Hoyos, aunque piensa que sí se pueden detectar “pinceladas evocativas que recuerdan a Proust..”; y añade: “¡Qué buen Proust a la española hubiéramos tenido en Hoyos, si en lugar de tantas novelas nos hubiera dado la crónica novelada de su sociedad y de su época!” (Antonio Cruz Casado, “La novela erótica de Antonio de Hoyos y Vinent”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 426: diciembre-1985, pp. 103 y 105). La traducción en 1920 de *A la sombra de las muchachas en flor* sugiere a María del Carmen Alfonso García que “La coincidencia temporal puede llevarnos a pensar que el marqués de Vinent conociera al creador de *En busca del tiempo perdido* y asimilase, aunque sólo fuera en parte, algunos de sus procedimientos.” (María del Carmen García Alfonso, *Una figura...*, op. cit. p.278)

La curiosidad intelectual de Hoyos por la aristocracia comienza a gestarse tras la lectura de *Pequeñeces* (1890), la célebre novela del padre Luis Coloma:

La primera visión *consciente* de la buena sociedad, mejor dicho, la primera noción de su existencia, se la debí al padre Luis Coloma. Muy niño, tendría cinco o seis años, pero ya a flor de piel mi sensibilidad, por la constante convivencia con mi madre, mujer inteligente, mundana, frecuentadora de los salones, la noticia de aquel libro fue como una piedra que cayese en un estanque, agitando los légamos acumulados allí. (p.11)

El singular libro de aquel “sutil y mundano jesuita, gran buceador de almas”⁷⁸ era para Hoyos -si se exceptuaba las de Galdós- la mejor novela contemporánea, colocándola por encima de las novelas aristocráticas de José María de Pereda (*La Montálvez*, 1888) y de Armando Palacio Valdés (*La Espuma*, 1890):

En España no se ha escrito sino una sola novela de costumbres aristocráticas, *Pequeñeces* del Padre Luis Coloma (pues que *La Quimera*, de mi insigne maestra la señora Pardo Bazán, más que novela de costumbres es un admirable estudio psicológico); en ella, el novelista acertó a darnos la sensación de vida que intentaba retratar, y que ninguno de los autores que le precedieron ó siguieron en el empeño consiguió.⁷⁹

⁷⁸ Antonio de Hoyos y Vinent, *Cansancio*, en *Del huerto del pecado*, Madrid, Imprenta de Primitivo Fernández Valverde, 1910, p. 34

⁷⁹ Antonio de Hoyos y Vinent, *Frivialidad*, Madrid, Imprenta de Idamor Moreno, 1905, pról. p.9

El particular valor de esta apreciación reside en haber sido hecha por un aristócrata que además era escritor de novelas.⁸⁰ A juicio de Hoyos, la acertada manera con que Coloma logró trazar un cuadro vivo y veraz de la aristocracia se debía, en gran parte, al conocimiento directo que tuvo de sus miembros. Esto se hace evidente, sobre todo, en la concepción de los tipos psicológicos y en la descripción de los ambientes y las costumbres aristocráticas de *Pequeñeces*, que Hoyos imitará en *Cuestión de ambiente* (1903) y *Frivolidad* (1905). En efecto, algunos rasgos de la personalidad de la condesa de Monreal, la heroína de *Frivolidad* y de *A flor de piel* (1907), están tomados de la condesa de Albornoz de *Pequeñeces*, un “cocktail de varias figuras de la vida aristocrática madrileña..”⁸¹ : fuertes y orgullosas, con unas vidas jalonadas por la provocación y el escándalo, las dos ven morir a sus amantes con cínico desdén, y son, al mismo tiempo, víctimas de un amor instrumentalizado; el episodio en que Lina Monreal recuerda a su hijo, mientras observa la herida de su amante manando sangre, está inspirado en el de la muerte del hijo de Currita en una pelea; y - por no citar más-, la vergonzosa salida del Palacio Real de la heroína de Hoyos es una versión de la afrenta hecha a Currita cuando es excluida del círculo de damas de honor de la Reina.

⁸⁰ Sobre la acreditada vocación literaria del marqués existen testimonios de peso: “Muchos nobles españoles son excelentes anticuarios, autores de sesudas monografías, recopiladores de documentos históricos, poetas de aliento frío y roto, académicos solemnes y decorativos; pero artistas en toda la extensión de la palabra, escritores dignos del título de profesionales, yo sólo conozco en la aristocracia moderna con quien parangonar al novelista Hoyos, al romántico y magnífico duque de Rivas.” (Prólogo de Vicente Blasco Ibáñez a Antonio de Hoyos y Vinent, *Los toreros de invierno*, “Biblioteca Lllamarada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Hispania [1918] p.14). “Llevaba en sí la vocación literaria y escribía sin parar novelas y novelas, mientras otros aristócratas fumaban cigarrillos y cigarrillos en las cómodas butacas de los clubs.” (Ramón Gómez de la Serna, “Antonio de Hoyos”, en *Retratos completos. Retratos contemporáneos*, op. cit., p. 470). “Su condición de gran señor le daba, en el campo de las letras, un puesto singular pues que ha llovido mucho desde los tiempos en que, los que esgrimían la pluma, se llamaban Jorge Manrique o marqués de Santillana. Quevedo y Cervantes eran hidalgos, aunque pobres. El cetro de la literatura había pasado, desde entonces, a manos burguesas y, cada vez más predominantemente, a las clases medias.” (Juan Gil Albert, “Un personaje”, en *Crónica General*, op. cit. p.51)

⁸¹ Antonio de Hoyos y Vinent, *El Primer Estado*, op. cit. p.17

De Coloma procede, asimismo, la lujosa decoración de salones y gabinetes, la descripción minuciosa de objetos de arte, el interés por la indumentaria femenina, la atmósfera deslumbrante de los bailes y el tono de las conversaciones habituales en los banquetes y las tertulias aristocráticas de la Restauración. Pero, a diferencia de su modelo - que no deja traslucir este aspecto-, en el marqués se percibe la nostalgia por un mundo que se extingue. Baste para comprobarlo el caso de Alancar, uno de sus *alter ego*, ahijado de la marquesa de San Severo, aficionado a las crónicas de salón de *Monte-Cristo*, al que le gusta gastar su tiempo en la tertulia de la vieja marquesa (“un encanto de solidez de gustos, hábitos, deseos”), escuchando:

[...] mil historias de elegancias mundanas e intrigas políticas o palaciegas pretéritas que evocaba ella con delectación. Mentira parecía que aquel hombre turbulento, alocado, agobiado de convites, amistades y amoríos, halláse aún tanto tiempo que dedicar a su vetustez, a escuchar rancias consejas, chismes pasados de moda y revolver cajas de sándalo o chinesca laca, donde se guardaban prodigiosos encajes que se dirían tejidos por manos de hada, y finos abanicos de nácar y marfil, con finos paisajes mitológicos o pastoriles nimiados [*sic*] sobre vitelas, que conservaban un sutil aroma a rosas. (pp. 67 y 68) ⁸²

En el prólogo de la condesa de Pardo Bazán a *Cuestión de ambiente*, ésta incluía al marqués en la nómina principal de escritores que fustigaban las costumbres de la aristocracia. Y le sorprendía, sobre todo, la aspereza del retrato que hacía de su clase el joven aristócrata:

⁸² Antonio de Hoyos y Vinent, *¡Cómo Sol dejó de ser honrada!*, Madrid, Cosmópolis, [1927], p. 92

Y nunca agriado bohemio de café, nunca provinciano saturado de leyendas maldicientes que la distancia infla, pintaron cuadro más negro y triste de las costumbres aristocráticas que este aristócrata, en el rato de ocio que le dejaban la comida de X... o el cotillón de Z...⁸³

En efecto, algunos de los elementos de más crudo realismo con que se pintaba en *Pequeñeces* la vida de la aristocracia aparecen en las primeras novelas de Hoyos.⁸⁴ En la crítica mordaz de tipos y costumbres sociales de la nobleza, Hoyos conecta - por mediación de Coloma - con la literatura satírica del XVIII de Ramón de la Cruz, Cadalso y Moratín.⁸⁵ Las imágenes macabras que reflejan la descomposición moral de sus aristócratas remiten a la literatura española del Barroco que inspiró las grotescas alegorías morales de Coloma.⁸⁶ Y el gusto por la lectura de crímenes atroces de varios personajes de sus novelas no es otra cosa que el reflejo de la curiosidad malsana que despertaban las truculencias de los folletines populares - a lo

⁸³ En este aspecto, Hoyos es equiparado por la condesa a Coloma, Pereda, Palacio Valdés, Alfonso Danvila, Benavente y Chatfield Taylor (Prólogo de Emilia Pardo Bazán a Antonio de Hoyos y Vinent, *Cuestión de ambiente*, Madrid, Biblioteca Hispania, s.f. (3ª ed.), pp. 10-11). La Pardo Bazán era consciente de que “En estos últimos años, la literatura se ha conjurado contra las clases aristocráticas.” (en Andrés Zamora, “La condesa del Zarzal es un monstruo de infamia”. Diablas azules en la Restauración”, *The Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. 4, 2006, p. 275). Como afirma Andrés Zamora, entre los escritores de la novela aristocrática realista había “unanimidad” a la hora de elegir a la nobleza como objeto de crítica, pese a las enormes diferencias ideológicas que existían entre ellos. Este rasgo hace que podamos englobar en un mismo grupo a los “naturalistas radicales” (Alejandro Sawa, autor de *La mujer de todo el mundo* (1885), “novela inaugural” del subgénero, y Eduardo López Bago (*Carne de nobles*, (1887); a Pereda (*La Montálvez*, 1888), “uno de los adalides literarios de la causa tradicionalista de honda raigambre católica..”; a Palacio Valdés (*La Espuma*, 1890), representante de “una posición liberal, católica y anticlerical”; y a Coloma (*Pequeñeces*, 1890) nada antiaristocrático - como Pereda -, pero fustigador de “la maldad de una parte de la aristocracia alfonsina.” (*ibid.*, pp. 275-276)

⁸⁴ Rafael Cansinos Assens opinaba que las obras juveniles de Hoyos son novelas “de intenciones satíricas a lo padre Coloma” (Rafael Cansinos Assens, “Los eróticos”, en *Obra Crítica*, I, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998, p.303)

⁸⁵ Las fuentes de Coloma han sido estudiadas por Rubén Benítez en su introducción a Luis Coloma, *Pequeñeces*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 53

⁸⁶ El crudo realismo de la literatura española de los Siglos de Oro inspiró a menudo los cuadros de degradación física y moral de las novelas de Hoyos, así como los episodios grotescos en los que ridiculiza el frenesí sexual de sus personajes. Hoyos observaba que “las bromas clásicas de la literatura española del siglo XVI y del XVII, giraban en derredor de la miseria humana, del hambre, del ridículo de las deformidades físicas o de la vejez, alternando con atrocidades sexuales o escatológicas, formuladas en crudas frases.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *Sacerdocio*, Madrid, 1928, p.158)

Eugenio Sué-, en una parte del público de Coloma ávido de sensacionalismo.⁸⁷ En consecuencia, *Pequeñeces* vincula las novelas juveniles del marqués principalmente con fuentes de la tradición literaria española muy diversas; en muy escasa medida, con los cuadros de degradación del Naturalismo.⁸⁸

2

En el capítulo de *El Primer Estado* dedicado a los últimos años de la Regencia, Hoyos se lamentaba de que “Toda esa sociedad de que nos habla el padre Coloma en *Pequeñeces* [...] se había evaporado ya al soplo de la desgracia que traían consigo las guerras coloniales.” (p.77) El mundo representado en las novelas aristocráticas del jesuita y en el teatro de Benavente “se iba esfumando; *La comida de las fieras*, *Lo cursi*, *Gente conocida*, toda esa sociedad encantadora, pese a su anacronismo, caía ya.” (p.78) Los profundos cambios políticos y sociales producidos en los últimos años del siglo XIX habían acelerado la disolución de la vieja aristocracia, transformando la sensibilidad y el gusto de una época del que la nobleza se había sentido depositaria:

⁸⁷ “La anciana no parecía hacerle gran caso, sumida ahora en la lectura de un crimen espeluznante, cuyos espantables detalles parecían producirla profundo interés” (*Cuestión de ambiente*, p.28). Rubén Benítez advierte que en los relatos juveniles de Coloma “abundan las muertes violentas, las puñaladas y los cráneos destrozados”, (introducción a *Pequeñeces*, op. cit. p.13)

⁸⁸ La influencia del Naturalismo en Coloma es accesorio: “Cuando buscamos aspectos concretos de la novela que puedan vincularse con la escuela [naturalista], nos quedamos sólo en el mero detalle.” (introducción de Rubén Benítez a *Pequeñeces*, op. cit. p.32) Resulta interesante comprobar cómo la sátira feroz que hicieron Coloma y Hoyos de la aristocracia la encontraremos unas décadas más tarde en la crónica de los Jardines del Buen Retiro de Jaime Thierry, protagonista de la novela de Pío Baroja y “alter ego” de su autor, lejos también de la órbita naturalista. (Pío Baroja, *Las noches del Buen Retiro*, 1934)

La noción de la elegancia se transformaba, era un síntoma de la transformación más honda y radical que experimentaba la vida entera.

A mi modo, la transformación principal estribaba en que [la aristocracia] perdía valor genérico y se individualizaba. Aquella visión de la *sociedad* (insisto en que uso sociedad en el sinónimo de vida mundana), como un todo armónico en que cada sector, cada nombre, cada familia, cada persona, tenía fuerte y acusada personalidad, que iba subordinándose hasta constituir un todo armónico, se perdía. (pp. 118 y 119) ⁸⁹

Describiendo las crónicas de salón de *Monte-Cristo*, Hoyos rememora - con “melancolía encantadora”- la desaparición de “la amable banalidad de los cenáculos mundanos madrileños..” (p.121); el fin próximo de un tiempo y unos modos de vida que afloraba simbólicamente en la primavera del año 1906, cuando el atentado de Mateo Morall bañó en sangre la magnífica caravana nupcial del joven rey Alfonso XIII:

El cortejo. Son otra vez, como en la jura de la Constitución, las carrozas magníficas de la corte, con más lujo, más boato y más magnificencia si cabe; otra vez los coches de los grandes de España, que evocan fastos de la Corona de Castilla y de León, de Aragón, de Navarra, de las dos Sicilias, del condado de Barcelona, de las Indias orientales y occidentales del mar Océano. Más carrozas llevando a los príncipes extranjeros venidos a la boda. Uniformes deslumbradores; viejas veneras que figuran en las páginas heroicas de la Historia -el Toisón de Oro, la Jarretera, el Águila Negra, la Orden Teutónica; damas muy bellas, atavíos de un alado lujo de ensueño, joyas fabulosas que figuraron en las canastillas de reinas y emperatrices. ¡Pobre collar de

⁸⁹ A este respecto, hay que poner de relieve la originalidad del enfoque de Hoyos a la hora de analizar las consecuencias del desastre del 98, puesto que, en su libro, el acontecimiento histórico se aborda en función de los cambios profundos que se produjeron en la sensibilidad y el gusto de una época que, hasta ese momento, habían estado encarnados por la aristocracia casi en exclusividad, asumiéndolo como uno de sus rasgos distintivos, determinando el ritmo de su evolución y sus cambios. Este proceso se refleja en los jóvenes aristócratas de las novelas del marqués, héroes de una época de transición, con la sensibilidad de los *fin de race*, que se guían en sus elecciones por un deseo de mixtificación y de contraste. Sobre el “hibridismo aristocrático español” de esta época, véase Andrés Zamora, “*La condesa del Zarzal es un monstruo de infamia*”. Diablas azules en la Restauración”, *op. cit.*, p. 278 y sigtes.

balajes de rubíes y de perlas, de Isabel de Castilla, *la Católica*, qué mísero resultaría aquí!

El crimen de Murrall [*sic*], el atentado muy *vieux jeu*, un atentado de película o de novela; luz, sol, entusiasmo, un cortejo fabuloso que se diría enjaezado con un *atrezzo* teatral, un ramo de flores, una explosión formidable, muertos, heridos... (p.145)

La Primera Guerra Mundial anunciaba una nueva época de cambios. Pese a ello, Hoyos recuerda que “nadie parecía temer que tras ella pudiese surgir una honda transformación que sacudiese los cimientos de la sociedad constituida.”(p.187) Lamenta que no se advirtiera que la profunda descomposición social surgida de la contienda iba a ser el campo abonado donde fructificase la simiente de los primeros estallidos revolucionarios.⁹⁰ Muy al contrario, reaccionando a la opresiva atmósfera de muerte que en todo el continente se respiraba, en España, “La primavera de 1914 se deslizó encantadora para todos, especialmente para la aristocracia.” (p. 180); las gentes procedentes de Europa corrían a refugiarse en nuestro país, entregándose “a la orgía de placer como si fuese un adiós a la vida.” (p.185); “los hoteles, los deportes, el juego, la vida galante daban aún sino muestras aisladas del monstruoso florecimiento que iba a anegarlo todo” (p.192):

⁹⁰ En una novela corta de Blasco Ibáñez, *Satanow*, un agente bolchevique corrompido por los placeres de la Costa Azul, expresa este momento de crisis y la nostalgia por el viejo mundo que desaparece:

Ya había vivido bastante, viendo en su actual existencia un mundo nuevo, el mundo rojo de la aurora, acabado de nacer entre llantos y estremecimientos, y un mundo viejo que se extinguía con los esplendores deslumbrantes y la dulzura melancólica de la puesta de sol. Este mundo lleno de injusticias y desigualdades tenía, no obstante, cosas seductoras. (Vicente Blasco Ibáñez, *La devoradora*, en *Novelas de amor y muerte* (1927), *Obras completas*, III, Madrid, Aguilar, 1978 (8ª ed.) p. 846)

El río de oro empezó a rodar sobre España; la vida real, la vieja vida española, caminaba, se transformaba, se deformaba ante los reflectores multicolores que, como en un Hollywood de alucinación, coloreaba todo de tonos extraños. Lujo; una amoralidad absoluta se enseñoreaba de todo; se jugaba, se amaba, se bebía. Raros dramas de espionaje, historias libertinas, tragedias de adulterio, súbitas ruinas, fortunas que surgían de la noche a la mañana, un florecimiento de vida y de civilización que se diría la fermentación de la muerte próxima. (p.196) ⁹¹

Cuando Hoyos empieza a escribir sus primeras novelas aristocráticas, el *gran mundo* ha modificado su fisonomía y sus modos de comportamiento.⁹² Así, pese a reconocer, en el prólogo a *Sacerdocio* (1928), a Valera, Galdós y Clarín como “las metas de mi aspiración de tramador de fábulas novelescas”,⁹³ manifestaba también que la novedad de sus

⁹¹ Hoyos ilustra la vida española de principios de siglo con los cuadros de Federico Beltrán: “Sus personajes viven las horas exasperadas del deseo que precedieron á la guerra, las horas en que olvidamos la teoría española de que el placer era el pecado.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *Mientras en Europa mueren...*, en *Los Contemporáneos*, 418: diciembre-1916, p.7) Son los años en que estalla “la traca final de la *belle-époque* y del Modernismo. La gran hoguera de todos los fuegos *fin de siglo*” (Luis Antonio de Villena, “Antonio de Hoyos y Vinent en 1916, (Sobre “Las Hetairas Sabias”)), *Insula*, 443: octubre-1983, p. 10); un tiempo histórico por el que también se sintió atraído - años más tarde- Pere Gimferrer: en el poema “Cascabeles”, de *Arde el mar* (1966), desdoblado en la figura de Hoyos, Gimferrer evoca nostálgicamente la figura del marqués en su loca carrera, “precipitada ya sobre el vacío”:

[...] paladín de los últimos torneos,
rompería, rompió la última lanza,
rosa inmolada al parque de los ciervos,
quemaría, quemó las palabras postreras
restituyendo el mundo antiguo, imagen
consagrada a la noria del futuro,
pirueta final de aquella mascarada
precipitada ya sobre el vacío.

Un análisis del poema en Guillermo Carnero, “Culturalismo y poesía ‘novísima’. Un poema de Pedro Gimferrer, “Cascabeles” de *Arde el mar* (1966)”, *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 11-12, Milán, 1990, pp.19-36

⁹² Hoyos reflexionará ampliamente en novelas y ensayos sobre la naturaleza de este cambio y sus particulares consecuencias históricas, convirtiendo este tema en uno de los pilares fundamentales de toda su obra: “La sociedad de la capital de España, que en los primeros años de la Restauración fue brillante, con brillo de palacios históricos, nombres ilustres y joyas heráldicas, y en los de la Regencia severa y un poco adusta, habíase hecho, gracias a las nuevas costumbres, incolora y confusa.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *La dolorosa pasión*, “Biblioteca Llamada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Hispania, [1918], pp. 91 y 92)

⁹³ Antonio de Hoyos y Vinent, *Sacerdocio*, Madrid, Renacimiento, 1928, p.10. También le parecía envidiable el “estilo” y la “limpia prosa” de Valera, *ibidem*.

argumentos y el tono diferente de sus novelas se debía a que éstas eran el reflejo de la época convulsa, de transición, que le había tocado vivir:

Pero sé, sin embargo, que mis libros son quizá más crudos de asunto. Mas se ha de tener en cuenta que los tiempos son otros y las costumbres, como más libres, más ásperas, duras, crudas e implacables.⁹⁴

En efecto, analizando la obra de Hoyos en su conjunto, se puede apreciar que es el resultado - como la monstruosa vegetación de *Le jardin des suppliques* de Octave Mirbeau-, de “un florecimiento de vida y de civilización que se diría la fermentación de la muerte próxima.” (*El Primer Estado*, p. 196) Un permanente olor a muerte envuelve a sus libros juveniles, donde ya está depositada la simiente literaria del Decadentismo, la cual germinará fértil y abigarrada en la obra de madurez, desarrollándose de un modo singular y extraordinario, sin parangón en la literatura de nuestro país⁹⁵, reflejo de un gusto sincrético y manierista, adaptado al perfil original de la novela realista:

Toda la utópica quimera de crear nuevas modalidades en la novela me parece un absurdo. La novela es una representación de la vida y no cabe trastocar o mixtificar las

⁹⁴ *Ibid.* pp. 9 y 10. Una muestra más - entre las muchas que aparecen a lo largo de su obra- de los lazos que deben unir al artista con su mundo: “[...] no porque Wilde escribiese *El retrato de Dorian Gray*; Lorrain, *Monsieur de Phocas*, y Essebach *Dedé, Luc, Portenza*, sino porque así fué, hemos alcanzado una decadencia deliciosa.” (comentarios de Hoyos sobre la novela decadente en el diario *Ahora*, “La bancarrota de la novela”, 10-agosto-1935, pp. 9-10, en María del Carmen Alfonso García, *Una figura...*, *op.cit.* p. 9)

⁹⁵ Sobre la obra de Hoyos como un compendio de erudición decadente afirma Eugenio de Nora: “Los elementos temáticos, conceptuales y retóricos del decadentismo están aquí vertidos sin tasa, dionisiácamente, haciendo de cada novela un monstruo de novela.” (Eugenio García de Nora, *La novela española contemporánea (1898-1927)*, I, Madrid, Gredos, 1958, p. 416)

cosas. Claro que el objeto puede ser muy vario, y claro también que la visión como subjetiva puede ser de muchas clases, pero la índole del fondo de condensación o plasmado será igual. Si es de otra manera, será: un poema, si poético; un ensayo, si filosófico; un curso de conferencias, si social; pero no será una novela. (*Sacerdocio*, pp. 9 y 10)

La huella dejada en Hoyos por la estética decadente, que criticaba la subordinación de la literatura a unos ideales éticos, aflora con el recuerdo del ofrecimiento que le hizo el padre Coloma de terminar *Boy* (1910): “libro interesante pero mediocre (juzgo ahora)”; un encargo que Hoyos rechazaría, ya que, acostumbrado a escribir, “como hasta entonces, espontáneamente, sin probar nada, sino dejando que la vida probase lo que quisiese..” (*El Primer Estado*, p.157), le obligaba a enfrentarse con una novela que languidecía por el excesivo peso de lo moral:

Leí con aplicación extraordinaria los capítulos, pensé mucho en ellos y... me sentí defraudado. Aquello no era *Pequeñeces* ni *La Gorriona*. Era algo mucho más denso y espeso, algo en que el contenido moral era más pesado, más inmovilizador, quitaba gracia, alegría, espiritualidad. No era la vida vista en la vida, sino en la cátedra de Moral, en el confesonario. Las emanaciones morales se planteaban demasiado claramente y se resolvían premeditadamente, no surgiendo la moral de los hechos, sino escalonándose para servir a la moral. (*El Primer Estado*, p. 156)

Así pues, las primeras novelas de Hoyos son las de un observador de las clases altas que se limita a reflejar los placeres, los escándalos y los vicios de la alta sociedad con la voluntad de agradar, interesado en las emociones que provocan en el lector, ajeno a su contenido, sin querer

extraer consecuencias morales de sus observaciones, ni elaborar discursos ideológicos. En la introducción de *Frivialidad* (1905) advierte - con cínico desenfado - de que el hecho de que en la novela proliferen las conductas inmorales se debe a que así consigue despertar la curiosidad del lector y garantizar su entretenimiento: “¿Que por qué me ocupo más de lo malo? ¡Qué se yo! Porque es más entretenido, más animado, y mi deseo es recrear contando historias ¡helas! galantes.” (p.10) La elección en estos años de epígrafes con citas del Sâr Joséphin Péladan (“Les peuples heureux et les femmes honnêtes n’ont ni histoire ni roman.”), de Achille Essebac (“Ce que je vais écrire est immoral. Peut être.”), o las alusiones a la obra de Nietzsche (“coloquémonos como quería el filósofo alemán: *más allá del bien y del mal*”), responden a la voluntad del marqués de eliminar premisas morales en la génesis de la novela. Un rasgo que le asemeja a la actitud manifestada por Rachilde en *Madame Adonis* (1888): “J’ai écrit des histoires. Elles sont peu morales. En cela elles ressemblent à la vie.” ⁹⁶

⁹⁶ Bastantes años más tarde, Hoyos se ratificaba en sus ideas, refiriéndose a Valera:

- Es absurda y pueril la pretensión de moralizar en las novelas. Ya Valera, el gran Valera, nos dijo en el prólogo que puso a la edición norteamericana de su prodigiosa novela *Pepita Jiménez*: “yo soy partidario de el arte por el arte.” (entrevista concedida a Alfonso Camín, “Antonio de Hoyos y Vinent”, en *Los hombres y los días (Entrevistas literarias)*, Madrid, Renacimiento, 1927, p. 126)

En sintonía con esta concepción esteticista de la novela, basada en la idea de que “el arte es el mejor reflejo de la vida” (Antonio Azorín ya había proclamado en *La voluntad* (1902) que “La belleza es la moral suprema”), se haya el panorama que Hoyos ofrece de la vida española de principios de siglo en *Mientras en Europa mueren* (1916), a través de comentarios artísticos sobre la obra de Goya, el Greco y Zuloaga, donde - a su juicio - se representa el genuino espíritu español. En los preliminares, advertía al lector: “os doy algo de su arte, pero también os doy sus vicios y que tal vez sean el secreto de muchas virtudes, porque una criatura hecha sólo de bienes sin ningún mal que sirviese de contraste sería anodina.” (p. 1) A este respecto, véanse las citas alusivas al pecado de Oscar Wilde que salpican sus novelas (“el pecado es el único elemento de algún colorido en la vida actual”). Wenceslao Fernández Flórez en *Las siete columnas* sostenía que “Los siete pecados capitales [...] crean el dramatismo y el interés de la vida como espectáculo, al par que son también como el feraz estercolero en que florecen las virtudes sociales.”, en Rafael Cansinos Assens, “Wenceslao Fernández Flórez”, *Obra crítica*, II, op. cit. p.99), donde también observamos elementos característicos de la obra del marqués: la visión de la vida y la historia como un cuadro abigarrado de dramáticas escenografías, el interés por el contraste como ingrediente esencial de la belleza, y “la teoría española de que el placer era el pecado”, seña de identidad del alma española y de su visión trágica de España. Véanse los ensayos de *La hora española* (1930), donde el marqués hace un estudio histórico del alma española basado en los estereotipos de la Leyenda Negra.

Pero, lo que resulta más interesante de la relación de Hoyos con Coloma es que éste, con sus anatemas contra los vicios y los escándalos aristocráticos, decidió la orientación del marqués como escritor, impulsándole a profundizar en las conductas inmorales de sus héroes libertinos. En el prólogo de *Pequeñeces*, Coloma advertía prudentemente al “lector pío y discreto” de la “peligrosa belleza” de la novela, explicando “que se ayuda así del mal para hacer el bien, a la manera que la primavera se ayuda del estiércol para fabrica la rosa.” (*Pequeñeces*, p.54) El propósito moralizador del jesuita se traducía en un interés por el detalle descriptivo, con el deseo de mostrar con tonos más vivos lo condenable; pero, al igual que sucedía con la equívoca ejemplaridad de los libros hagiográficos que narraban la vida pecaminosa de los santos - de los que el marqués se declaraba ferviente lector -, Coloma incitaba peligrosamente a explorar las zonas más turbias de la condición humana a temperamentos, como el de su discípulo, que eran especialmente sensibles a “la atracción siniestra del abismo”. En este sentido, la obra de Coloma se convirtió, de forma paradójica, en una de las llaves con las que el marqués de Vinent abrió la puerta que le descubriría las claves de su erotismo, actuando - pese a la diferencia ideológica que existía entre ambos - al mismo nivel que lo hicieron los libros de los autores decadentes.⁹⁷

⁹⁷ En este aspecto, la influencia del jesuita sobre su discípulo permite establecer un paralelismo con los efectos nocivos que tuvo la *Clarissa Harlowe* de Richardson en el inmoralismo de la novela libertina del XVIII y en la novela frenética del Romanticismo:

Se ha señalado muchas veces que la unción piadosa de las novelas de Richardson logra cubrir sólo en apariencia el fondo sensual y turbio. Es verdad que el arte de Richardson, apoyándose en costumbres observadas en la realidad, no podía dejar de caer en contradicciones en su esfuerzo por conciliar con la moral el desenfrenado sensualismo de sus contemporáneos.

[...] el hecho es que la moral a lo Richardson se revela plenamente por lo que es, poco más que una apariencia, en los imitadores franceses, que en el motivo de la perseguida buscaron sobre todo un pretexto para situaciones de turbio sensualismo. (Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, (1ª ed. en italiano 1930), Barcelona, El Acantilado, 8, 1999, pp.177 y 178)

Si el talante abierto de Hoyos surge de la combinación del sentido ecléctico propio del esteta y de una natural curiosidad intelectual,⁹⁸ la razón última de la pluralidad y el carácter heterogéneo de las fuentes literarias del marqués está en el concepto que tenía de la novela como un espejo de la vida. En el “Atrio” de *A flor de piel*, Hoyos hacía ver que la diversidad de estilos era uno de los rasgos principales del arte moderno; y, para explicarlo, revisaba de forma crítica las ideas de John Ruskin, uno de los padres del esteticismo:

Ruskin, el maestro supremo de la estética, dió como atributos del arte exquisito “factura impecable y serenidad perfecta”, y esto que en un tiempo en que la vida evolucionaba muy lentamente [...] fuera tal vez posible, parecería hoy día -si el arte ha de ser reflejo de la vida- utópico. La vida externa é interna es en la actualidad compuesto de sensaciones y matices, que en su rápido sucederse atropéllanse los unos á los otros sin llegar ninguno á definirse claramente, pero cuyo conjunto nos da la sensación completa, siquiera efímera,.. (“Atrio”, p.19)

Deduce, seguidamente, el principio de que la novela es resultado del periodo histórico en que se produce, y concluye que ésta ha de ser “conjunto de todas las sensaciones expresadas en todos los estilos.” (p.20)

⁹⁸ El cultivo de la curiosidad intelectual lo aprendió Hoyos al lado de su maestra y amiga, la condesa de Pardo Bazán, que en sus ensayos críticos aconsejaba el estudio de todo género de arte. cfr. María del Pilar Paloma, “Curiosidad intelectual y eclecticismo crítico en Emilia Pardo Bazán”, en Marina Mayoral (ed.), *Estudios sobre “Los pazos de Ulloa”*, Madrid, Cátedra, 1989

Esta matización de Hoyos al esteticismo de Ruskin, - del que se siente cerca muy pronto - ⁹⁹ es un indicio de la gran variedad de fuentes que se pueden encontrar en sus novelas juveniles. La recepción en España de los principales acontecimientos culturales producidos en Europa durante la década de 1880, corrió a cargo de Valera, Clarín y Pardo Bazán, a los que el marqués consideraba sus maestros. En esa década, se ensalzaba por toda Europa la obra de Schopenhauer (1880), se producía el descubrimiento de la novela rusa por el vizconde E. M. de Vogüé (1886), se fundó la *Revue Wagnérienne* (1885), y creció el fervor por el prerrafaelismo inglés y los escritos de Ruskin. Es probable que fuera la condesa de Pardo Bazán la que, a través de sus estudios de la literatura europea, pusiera en conocimiento del joven escritor las novedades que se producían fuera de España. Sabemos que Hoyos asistió a sus conferencias en el Ateneo de Madrid, donde impartió unos cursos sobre literatura francesa, que serían el germen de *La literatura francesa moderna* (1910); y que, en 1918, la condesa dio una serie de conferencias sobre la poesía simbolista y decadente, que pensaba recoger en un volumen bajo el título de *La decadencia*.¹⁰⁰ Las ideas estéticas de esos años de la Pardo Bazán son indispensables, pues, para entender el rumbo y las características de la novela de Hoyos, porque, como veremos, le ayudaron a abandonar las tesis del Naturalismo de Zola y a descubrir la novela psicológica decadente. Casi al final de su vida, Hoyos recordaba a la condesa como “la escritora de raigambre española, depurada en la

⁹⁹ El culto al esteticismo le hizo elegir para sus novelas aristocráticas historias “nunca groseras ni chabacanas; siempre bellas, pues que, como dijo Ruskin (el apóstol de la estética), la belleza es la firma puesta por Dios á su obra.” (prólogo del autor a *Frivolidad*, p. 10). John Ruskin (1819-1900), crítico de arte inglés, es autor de *Modern Painters* (1843-1860), donde defiende a Turner y a los prerrafaelitas, *The Seven Lamps of Architecture* (1894) y *The Stones of Venice* (1851-1853), tratado que antepone la arquitectura del Gótico a la del Renacimiento.

¹⁰⁰ John W. Kronik, “Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés”, en Marina Mayoral (ed.), *Estudios sobre “Los pazos de Ulloa”*, op.cit., p. 165

investigación de los místicos” (*El Primer Estado*, p.105), que compuso “las páginas admirables de *La Quimera*”, una novela psicológica, más que de crítica de costumbres, que había conseguido despertar el interés de Unamuno por su intención introspectiva:

[...] algún ocioso haya cogido *La Quimera* creyendo encontrarse con una especie de *Pequeñeces*... a la busca de crónica escandalosa, de gacetilla, de anécdotas, de algo ligerito y que no canse. Y al encontrarse con espíritu, con vislumbres de hondas inquietudes, con miradas al más allá, se habrá dicho, dejando el libro: ¡vaya una lata! ¹⁰¹

Relativamente pronto, el marqués de Vinent había definido su posición respecto al Naturalismo y la obra de Zola, de quien afirmaba que “resulta excesivamente sucio y no tiene el instinto de la estética.” ¹⁰² El ejemplo de su maestra, que, unos años antes, había dado los primeros pasos hacia un espiritualismo literario, le prevenía frente al callejón sin salida al que había llegado la novela naturalista con el grupo de Medan, aunque no

¹⁰¹ Miguel de Unamuno, “La Quimera según Emilia Pardo Bazán”, *La Lectura* (1905), en el prólogo de la edición de Marina Mayoral (Emilia Pardo Bazán, *La Quimera*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 33) Lo mismo pensaba Hoyos: “*La Quimera*, de mi insigne maestra la señora Pardo Bazán, más que novela de costumbres es un admirable estudio psicológico” (prólogo del autor, *Frivolidad*, p. 9)

¹⁰² Antonio de Hoyos y Vinent, *El hombre de la muñeca extraña*, en *El Pecado y la Noche*, Madrid, Renacimiento, 1913, p.67. El distanciamiento de Zola se mantuvo siempre invariable: “Zola, y le cito como representante del *naturalismo*, [es] demasiado crudo y prolijo y con una tendencia machacona a caer en determinados asuntos que le conducen fatalmente a una predicación pseudosocial.” (prólogo del autor, *Sacerdocio* (1928), *op. cit.*, p.9). Respecto a las opiniones de la crítica sobre el Naturalismo de Hoyos, Julio Cejador señala que “trajo a la novela castellana la pintura naturalista y atrevida de la lujuria frenética.” (Julio Cejador, *Historia de la lengua y literatura castellana*, XII, Madrid, Tipografía de la “Revista de Archivos Bibliotecas y Museos”, 1920, p. 102); Luis Antonio de Villena observa cómo se entrelazan en la novela de Hoyos “naturalismo, costumbrismo aristocrático, decadentismo.” (Luis Antonio de Villena, “Antonio de Hoyos y Vinent en 1916, (Sobre “Las Hetairas Sabias”), *op.cit.*, p.10); para otros autores, el decadentismo preciosista de Hoyos es una “derivación *sui generis* del naturalismo decimonónico que incide de forma constante en las partes oscuras de la realidad social y física..”, una síntesis del “naturalismo español” de Emilia Pardo Bazán y del naturalismo de Zola y del primer Huysmans. (María del Carmen Alfonso García, *Una figura...*, *op.cit.*, p.56). Es cierto que en Hoyos pervivieron elementos naturalistas, como el interés por las naturalezas instintivas, aunque con un valor accesorio, pues el marqués siempre se opuso a los contenidos filosóficos y sociológicos de la novela naturalista, a sus fines interesados. Por otro lado, la raíz de estos motivos “naturalistas”, ¿no es detectable ya en el Romanticismo francés de los años 30, y luego en Baudelaire?

le ofreciese del todo el modelo apropiado para sus novelas de escándalos aristocráticos. Hoyos encontró en Paul Bourget, el analista y el psicólogo del amor, el observador imparcial de los idilios del gran mundo en ambientes refinados, que “lavaba a la literatura de los pecados y torpezas del naturalismo” ¹⁰³, el modelo idóneo de donde extraer los temas, los personajes y el tono de sus novelas. Al final de su primera novela, *Cruel enigma* (1885), Bourget resumía así su temática: “La traición de la mujer, la debilidad del hombre, el duelo de la carne y el espíritu, la vida misma en este universo destinado a la caída... ¡Cruel enigma!” ¹⁰⁴ En todo caso, el perfil de la huella que dejó la obra de la Pardo Bazán sería precisado, por ella misma, en el prólogo que escribió unos años más tarde para *La atroz aventura* (1918), cuando advertía a su discípulo de la peligrosa inclinación que sentía por la novela de análisis de los escritores decadentes, y del beneficio que ella le podía aportar compensando los excesos “psicológicos” del libro; si, como Hoyos proclamaba, quería que sus novelas fueran un verdadero espejo de la realidad:

Antonio de Hoyos abusa de los fenómenos psicológicos, de la teratología moral, de las monstruosidades, de los casos clínicos, y si fuese cierto, como él suele repetir, que es mi discípulo, yo le diría que de ordinario lo es de la intoxicada y pervertidora Rachilde, y que yo quisiera reproducir la escena de *Roberto el Diablo*, en que de una parte el espíritu del mal tira de un brazo a Roberto para llevárselo a los infiernos y de otro Alicia [...], símbolo del bien, le sostiene y defiende. El bien, aquí, es la normalidad, el sentido de lo

¹⁰³ Vicente Blasco Ibáñez, “Paul Bourget”, en *Estudios Literarios* (1920), Obras Completas, III, *op.cit.* p.1628

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 1629. Valera indica la influencia de Bourget en *Cuestión de ambiente* en carta privada a Hoyos (en María del Carmen Alfonso García, *Una figura...*, *op.cit.* p. 83)

real, de lo natural y hasta de lo sencillo, que también la sencillez tiene su encanto.¹⁰⁵

El siguiente aspecto a destacar en las relaciones con la condesa de Pardo Bazán es el modo en que contribuyó a conformar la sensibilidad decadente de Hoyos. Esta influencia se ejerció fundamentalmente a través de *La Quimera*, donde la condesa reflexionaba sobre la naturaleza de la creación artística a principios de siglo.¹⁰⁶ Aquí, Silvio Lago, un joven pintor que no ama “sino lo infinito y lo triste, la belleza soterrada y guardada por los genios..” (p.261), en cuyas memorias expone el deseo de emular a Goya (“me gustarían esas rarezas de sátiras y de delirios, el infierno y el cielo, el amor y la muerte, la horca, el fanatismo, los asnos dómines, las duquesas histéricas y tísicas..”, p.180), padece la aspiración ideal del artista envenenado por la Quimera, uno de los rasgos más característicos de las almas modernas.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Prólogo de la condesa de Pardo Bazán a Antonio de Hoyos y Vinent, *La atroz aventura*, “Biblioteca Llamarada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Hispania, [1918], pp. 9-12. La reivindicación de “la normalidad, el sentido de lo real, lo natural y hasta de lo sencillo” por la condesa es un eco del prefacio de *Pierre et Jean* (1888), de Guy de Maupassant, donde éste exponía las bases teóricas de la nueva novela psicológica:

En somme, si le Romancier d’hier choisissait et racontait les crises de la vie, les états aigus de l’âme et du cœur, le Romancier d’aujourd’hui écrit l’histoire du cœur, de l’âme et de l’intelligence à l’état normal. Pour produire l’effet qu’il poursuit, c’est à dire l’émotion de la simple réalité [...] il devra n’employer que des faits d’une vérité irrécusable et constante. (Guy de Maupassant, “Le Roman”, *Pierre et Jean*, Paris, Louis Conard, 1909, p. XIII)

¹⁰⁶ “Quise estudiar un aspecto del malestar contemporáneo, la infinita aspiración idealista.” (Emilia Pardo Bazán, *La Ilustración Artística*, nº 1585, año 1912, p. 318, en prólogo de Marina Mayoral (*La Quimera*, op. cit. p.35) *La Quimera* apareció publicada en la revista *La Lectura* desde mediados de 1903 hasta fines de 1905. La novela de la condesa es un ejemplo de “novela de artista”, de *künstlerroman*, basada en “un discurso centrado en el arte.” (Francisco Márquez Villanueva, “Gabriel Miró y el *künstlerroman*”, en Miguel Ángel Lozano y Rosa María Monzó (eds.), *Actas del I Simposio Internacional “Gabriel Miró”*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997, pp. 89-109)

¹⁰⁷ Llanas Aguilaniedo, uno de los analistas españoles del alma del artista finisecular, seguidor de la psicología positivista de Cesare Lombroso y Max Nordau, pensaba que el arte moderno estaba formado por “Almas complicadas, pueriles y pervertidas, misantrópicas y candorosas, modernas y bizantinas...” (José María Llanas Aguilaniedo, *Alma contemporánea. Tratado de estética*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, [1991], p. 413)

Lo destacable de *La Quimera* es que, en su análisis del idealismo de la literatura moderna, Hoyos pudo identificar algunos de los rasgos esenciales del Decadentismo, como el de la fascinación por lo irreal y el deseo de sublimar la experiencia. Al mismo tiempo, le permitió observar los efectos peculiares de la pasión amorosa en la sensibilidad decadente, ilustrada por la condesa a través del turbio temperamento de ciertos tipos humanos. Así, la misoginia de Silvio Lago se debe a que ve a la mujer como un elemento que perturba la vocación del artista en su búsqueda del ideal:

Con un movimiento de desagrado, compruebo en mi interior la extraña impresión de siempre: el instintivo desprecio hacia la mujer que se me rinde. ¿No hay en esto algo de anormal, no es una inferioridad de mi alma? ¿O es que me ha embrujado, al nacer, la celosa Quimera.. (p.210)

Como contrapunto femenino del pintor, Espina Porcel representa el ansia de ideal de la Eva moderna; es la encarnación de “la Quimera mortal”, con “el alma ávida y exhausta a la vez que las decadencias forman..”, y una sensibilidad hedonista, hecha “para el refinamiento del lujo delicado, del arte de vivir exaltadamente..” (p.334), que cree en la Belleza “que ha infundido a lo raro, a lo facticio, la vibración del arte..” (p. 355), donde se mezclan la sed de sensualidad e idealismo:

La ponzoña que corría por sus venas era la de las civilizaciones avanzadas en su corrupción, el idealismo prisionero de la materia, el ansia que busca, allende la realidad, flores de más ancho cáliz, placeres desconocidos... Era la Quimera también, la Quimera mortal. (p. 424)

Las derivaciones místicas del erotismo *fin de siècle* están reflejadas en *La Quimera* en la inclinación de la aristócrata Clara Ayamonte a transformar el “instinto natural en impulso heroico.” (p.272) Poseedora de una biblioteca de “escogidos libros de poesía y mística”, Clara simboliza el “ansia de purificación y anhelo de sacrificio” (p.224) implícitos en la pasión amorosa. Rechazada por Silvio Lago, demostrará la desdicha y el envilecimiento que acompaña al deseo, expresando esa actitud pesimista que mantuvo casi siempre la condesa de Pardo Bazán en todo lo que respecta al amor humano: la misma que manifestará Hoyos a través de las pasiones frustradas de sus “vírgenes redentoras” y en las caídas de sus libertinos enfermos de ideal.

4

Desde un punto de vista histórico, el interés por localizar la inspiración del novelista en la descripción de los peligros y desdichas de la pasión amorosa tiene su origen en la novela inglesa del XVIII de Richardson y Fielding ¹⁰⁸, y también - por la influencia que tuvo en Francia -, en la novela libertina del marqués de Sade y Choderlos de Laclos. ¹⁰⁹ En efecto,

¹⁰⁸ Samuel Richardson (1689-1761), novelista inglés, autor de tres novelas epistolares: *Pamela; or Virtue Rewarded* (2 vol., 1740, vol. III y IV, 1741), *Clarissa Harlowe* (7 vol., 1747-1748) y *The History of Sir Charles Grandison* (7 vol., 1753-1754). Aunque las tres tuvieron un enorme éxito en su tiempo, se considera a *Clarisse Harlowe* la mejor.

Henry Fielding (1707-1754), novelista y dramaturgo inglés, autor de *Joseph Andrews* (1742) - una parodia de la *Pamela* de Richardson-, *Jonathan Wild* (1743), *Tom Jones* (1749), su obra maestra, y *Amelia* (1751).

¹⁰⁹ Donatien Alphonse François, marqués de Sade (1740-1814), novelista francés, autor, también, de numerosos ensayos, panfletos antirreligiosos y obras de teatro. Durante los 27 años en que estuvo confinado escribió *Justine; ou, Les Malheurs de la vertu* (1791), *La Philosophie dans le boudoir* (1793) y *Histoire de Juliette; ou, Les Prosperités du vice* (6 vol., 1797).

Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos (1741-1803), novelista francés, conocido por ser el autor de *Les liaisons dangereuses* (1782), novela epistolar, contrapunto cínico y feroz de la amable novela sentimental, de elevado tono moral, que Rousseau puso en boga en Francia con su *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* (1761).

el marqués de Sade en su *Idées sur les romans et sur le mode de la sanction des lois* reconocía esta filiación, señalando cual debía ser el asunto primordial del novelista:

En fin, las novelas inglesas, las vigorosas obras de Richardson y Fielding, vinieron a enseñar a los franceses que no es pintando las fastidiosas languideces del amor o las aburridas conversaciones de los salones como se puede obtener éxitos de este tipo, sino trazando caracteres firmes, que, juguetes y víctimas de esa efervescencia del corazón conocida por el nombre de amor, nos muestren a la vez sus peligros y desdichas [...] Son Richardson y Fielding los que nos han enseñado que el estudio profano del corazón humano, verdadero dédalo de la naturaleza, es el único que puede inspirar al novelista, cuya obra debe mostrarnos al hombre no solamente en lo que es o en lo que presenta, ya que eso es deber del historiador, sino tal y como puede ser, tal como deben hacerlo las modificaciones del vicio y todas las sacudidas de las pasiones. ¹¹⁰

Por la tendencia a utilizar determinados temas y motivos eróticos, la obra de Hoyos pertenece a un tipo de literatura amorosa que, a principios del siglo XX, seguía bebiendo en las fuentes originales de la novela psicológica de la pasión. Aunque en las novelas del marqués de Vinent no se hace una mención explícita de la *Clarissa Harlowe* de Richardson (1747-1748), sí que la hay de *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau; y particularmente de *Manon Lescaut* (1731), la novela del abate Prévost ¹¹¹, de la que Hoyos

¹¹⁰ Marqués de Sade, *Justina o los infortunios de la virtud*, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1985, edición e introducción de Isabel Brouard, p. 21, nota 8

¹¹¹ Prévost d'Exiles, Antoine François, (1697-1763), novelista, clérigo y periodista francés, autor de *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* (7 vol., 1728-1732). Entre sus innumerables escritos sobresale la *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, conocido popularmente como *Manon Lescaut*, volumen VII (1731) de las *Mémoires*. Además escribió *Histoire de Monsieur Cleveland* (4 vol., 1731-1732) y fundó *Pour et Contre*, periódico literario que divulgó la literatura inglesa en Francia. Tradujo al francés dos novelas de Richardson: *Clarissa Harlowe* y *The History of Sir Charles Grandison*.

hiciera una traducción. En la “Advertencia del autor”, Prévost explicaba al lector “el fondo del cuadro” de la novela:

Verá en la conducta del caballero Des Grieux un terrible ejemplo de la fuerza de las pasiones. Describiré un joven obcecado que rechaza la felicidad para precipitarse voluntariamente en los mayores infortunios; o que, adornado de las más meritorias cualidades, prefiere gustosamente una vida oscura y azarosa a todas las comodidades de la fortuna; que, previendo sus desgracias, nada hace por evitarlas; que las sufre y le abaten sin que aproveche los remedios que sin cesar se le ofrecen y, por cuya virtud, pudiera acabar con todas de una vez; en una palabra, un carácter ambiguo, mezcla de virtudes y vicios; un contraste permanente entre generosos impulsos y malas acciones.¹¹²

Des Grieux confesará al virtuoso Tibergo la naturaleza fatal de la pasión amorosa:

Se la expliqué como una de esas fatalidades del destino, que impulsan a la ruina del hombre desgraciado, sin preverlas la cordura y contra las cuales está indefensa la virtud. (p.65)

Y, a continuación, subraya la índole criminal de su amor:

¿Por qué suerte de fatalidad -me preguntaba- he venido a ser tan criminal? Si el amor es una pasión inocente, ¿cómo se ha cambiado para mí en manantial de pecados y desórdenes? (p.74)

¹¹² Abate Prevost, *Manon Lescaut*, Madrid, Lípari Ediciones, 1996, pp. 25 y 26, traducción de Eduardo Marquina

El caballero Des Grieux es una de esas “víctimas de pasiones violentas” que, complacidas, confían su incierto destino a la voluntad todopoderosa de su amante:

Pero -seguí sin pensar en mi destino- omnipotente Manon, tú, que dispones a tu antojo de mis alegrías y mis sufrimientos, ¿me permitirás hablar de ellos? (p.129)

Esta concepción de la pasión amorosa -que, en líneas generales, discurre al margen de la antigüedad clásica y del idealismo del amor cortés, pese a no ser incompatibles-, inspiró, en el siglo XIX, a las sensibilidades más turbias del romanticismo y de la decadencia. El erotismo *fin de siècle* se configura, pues, como la última etapa de un largo proceso de educación sentimental de la literatura europea que había ido profundizando progresivamente en el análisis - cada vez más abstracto e interiorizado - del sentimiento amoroso.¹¹³ Así lo refleja la tesis de Llanas Aguilaniedo en *Alma contemporánea* (1899), según la cual el amor “es cuestión de refinamiento.”¹¹⁴ Después de revisar los tratados de Stendhal (*De l'Amour*, 1822), Jules Michelet (*l'Amour*, 1858) y Paul Bourget (*Physiologie de l'amour moderne*, 1891), Llanas constata que la tendencia idealizadora del arte y la literatura moderna afecta a la concepción de la pasión amorosa. Michelet dirá que "El amor es un fenómeno cerebral, porque todo deseo fue antes una idea."¹¹⁵

¹¹³ Cfr. Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (1930); y su continuación en *El pacto con la serpiente. Paralipómenos de "La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica"*, (1ª ed. en italiano, 1972), México, Fondo de Cultura Económica, 1988

¹¹⁴ José María Llanas Aguilaniedo, *Alma contemporánea*, op.cit. p. 231

¹¹⁵ Jules Michelet, *El amor*, Barcelona, Luis Tasso Serra, s.f., p.217

Los efectos de este renacimiento del idealismo aparecen, con fisonomía de arquetipo, en la figura de Claude Larcher, el personaje con el que Paul Bourget ¹¹⁶ resume los rasgos del amante moderno. En él se reflejan los síntomas físicos y morales de la degeneración que había estudiado la literatura científica de los Lombroso y los Nordau en el artista contemporáneo. ¹¹⁷ Al analizar su propio caso, Larcher intuye que no se enfrenta a un fenómeno excepcional, acaecido a un individuo aislado, sino que en él aborda el estado de ánimo y la sensibilidad de una época:

Ese amor cruel, mezclado con tanto odio, que he experimentado y experimento todavía, esa pasión tan pronta al homicidio, cuyo origen salvaje determina la fórmula de Nysten, ¿no sería aun hoy día de una enfermedad rara, o es que al contar lo que pasa en mi corazón, contaría también lo que pasa en el de muchos de mis semejantes? (p. 20)

Con el cansancio propio de las almas fin de siglo, Larcher, “un ser apasionado, sin ilusión”, reivindica el poder de sugestión de las ideas. En sus aforismos reconoce la deuda con Goethe, quien decía que “Los verdaderos dramas del corazón carecen de acontecimientos.” (Aforismo

¹¹⁶ Paul Bourget (1852-1935), novelista francés. Con *Le Disciple* (1889) rompe con su trayectoria de escritor de novelas naturalistas, evolucionando hacia un espiritualismo literario. Entre su prolífica producción novelística destacan *Cruelle Énigme* (1885), *Cosmopolis* (1893), *Le Démon de midi* (1914) y *Le Sens de la mort* (1915). Bourget fue muy popular en la España de los años veinte. Gracias a sus novelas y sus trabajos de crítica literaria, especialmente los *Essais de psychologie contemporaine* (1883), se llegaron a conocer en nuestro país las ideas de Renan, Taine y Nietzsche.

¹¹⁷ Paul Bourget, *Fisiología del amor Moderno. Fragmentos póstumos de una obra de Claude Larcher*, Madrid, Sáenz de Jubera, Hermanos, 1916.

XXXIX, p.184). De esta manera Larcher quiere demostrar cómo el erotismo finisecular es una consecuencia lógica del idealismo romántico, y que su interés se centra en el análisis de los más delicados matices del sentimiento: “La vida que va más allá que la imaginación en cuanto a sexualidad, va también más allá en cuanto a delicadeza.” (p.207) Pese a reconocer la profunda huella dejada por el marqués de Sade en la sensibilidad erótica del XIX, el frenesí sexual y las atrocidades sangrientas de sus novelas interesan poco a Larcher, que se siente más atraído por los aspectos psicológicos de la pasión:

La maldad en el amor, de que el marqués de Sade ha dado tan completa teoría, presenta un fenómeno demasiado constante para que necesitemos explicar su causa, indicada ya en la Meditación I. Pero el divino marqués, como le llaman sus admiradores, no ha estudiado más que el caso de extremada maldad, y su Dolmancé encarna una especie de Nerón filósofo, que dogmatiza entre los instrumentos de suplicio mezclados con una decoración de placeres. Sus sueños sanguinarios, de una complicación a la vez tan trágica como ingenua, espantarían a los celosos de quien hablo, porque estos no van por ese camino de la crueldad hasta la casita de la Filosofía en el salón de confianza, en que se tortura el cuerpo de que se abusa y se complacen en atormentar al alma. (p.234)

Herederero del pesimismo romántico y de sus aspiraciones frustradas por la experiencia, Larcher reconoce en el amor un drama moral. Este pesimismo impregna sus páginas con la ironía de un “humorista desilusionado”, contemplando con “morosa delectación” el carácter anómalo y enfermizo de sus relaciones amorosas. En sus elucubraciones eróticas afloran los casos de intelectualización del amor que le han precedido: el vampirismo espiritual de Poe (*Ligeia*, 1838), la insensibilidad de los

amantes de Villiers de l'Isle-Adam ("Sentimentalisme", *Contes cruels*, 1883) y la *laudatio castitatis* de Huysmans (*À Rebours*, 1884). Ferviente seguidor de la teoría de la "cristalización" de Stendhal, al que veía como el más lógico de los analistas ¹¹⁸, para Larcher el objeto amado es una ficción del alma: "lo que amáis en ella es una imagen que os forjais de ella, imagen creada, desarrollada y alimentada por las potencias de vuestra alma." (p.321) Las ramificaciones de este idealismo erótico llegan al siglo XX, y sus efectos se generalizan de tal modo que se llegará a pensar que el origen de las perversiones sexuales del hombre moderno reside en su subjetivismo extremo, en el protagonismo que tiene en el amor la facultad representativa de la conciencia. Así lo expresaba Antonio Machado, por boca de Abel Martín (*De un Cancionero apócrifo* [1924-1936]):

Psicológicamente considerado, el amor humano se diferencia del puramente animal -dice Abel Martín en su tratado de *Lo universal cualitativo*- por la exaltación constante de la facultad representativa, la cual, en casos extremos convierte al cerebro superior, al que imagina y piensa, en órgano de excitación del cerebro animal. La desproporción entre el excitante, el harén mental del hombre moderno -en España, si existe, marcadamente onanista- y la energía sexual de que el individuo dispone, es causa de constante desequilibrio. [...]

Los desarreglos de la sexualidad, según Abel Martín, no se originan -como supone la moderna psiquiatría- en las zonas de lo subconsciente, sino, por el contrario, en el más iluminado taller de la conciencia. El objeto erótico, última instancia de la objetividad, es también, en el plano inferior del amor, proyección subjetiva. ¹¹⁹

¹¹⁸ "Beyle tenía miedo de no pintar más que una emoción, cuando quería pintar una verdad. ¡Extraño illogicismo del más lógico de los analistas!", (Paul Bourget, *Fisiología del amor Moderno*, op.cit., p.359)

¹¹⁹ Antonio Machado, *Poesía y Prosa*, II, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 681 y 682

Larcher lamentará la contemplación estéril a la que está abocado el analista del amor, afrontando durante sus meditaciones el grave riesgo de perder el contacto directo con la vida: “Hubiérame valido más entonces haber dejado que corrieran tranquilamente mis días, en vez de acibarar mi vida con tantas ideas y paralizar mis sentidos con el más estéril de los análisis.” (p.342) Lo que no es óbice para que en la experiencia amorosa descubra la complacencia en el dolor y que “le sea dolorosa la ligereza del placer”, desencadenando un estado cercano a la locura que “tan sensible hace al alma y tan enferma la pone.” (p.132) Como el Pozdnyshév de *La sonata a Kreutzer* (1891) de Tolstói ¹²⁰, Larcher analizará sus sentimientos sobre “la lógica del dolor.” Ferviente lector de la *Imitación de Cristo* (1472) de Tomás de Kempis (“la obra maestra de la novela de análisis”), la ciencia del amor reside para él en saber “aumentar la miseria del amor por previsión lúcida de esta miseria.” (p.148) Las Meditaciones XI, XII y XIII son una reflexión sobre “Los Desastres del amor” y “Los Celos”, porque “los celos ocupan, en el amor moderno, un sitio bastante mayor que en el amor natural o simplemente robusto y bien equilibrado.” (p.186) La unión del amor al instinto de destrucción es otro de los rasgos característicos que distingue al hombre civilizado de la época moderna:

¹²⁰ La novela de Tolstói es fundamentalmente una meditación sobre los celos y el ideal del celibato. Véase el siguiente fragmento de un viaje en tren de Pozdnyshév:

Fuese porque una vez en el tren imaginé claramente mi llegada, o porque viajar por ferrocarril actúa de un modo excitante, el caso es que a partir de ese momento no pude dominar mi imaginación. Me representaba sin cesar imágenes que excitaban los celos, unas más cínicas que otras. Y siempre se trataba de lo mismo: de lo que ocurriría allí en mi ausencia, cómo me traicionaba mi mujer. Invasado por la indignación y la ira, me sentía humillado contemplando tales imágenes, pero no podía arrancarme de ellas. Era incapaz de apartarlas; es más las provocaba. Cuanto más contemplaba esas escenas imaginarias, tanto más creía que eran reales. La claridad con que se me presentaban parecía la prueba de su existencia. En contra de mi voluntad, el diablo me sugería las hipótesis más insensatas. Recordé una conversación que había tenido antaño con un hermano de Trujachevsky, y encontraba un placer amargo en lacerarme el corazón aplicando sus palabras a Trujachevsky respecto a mi mujer. (Leon N. Tolstói, *La sonata a Kreutzer*, en *Obras Selectas*, III, Madrid, Aguilar, 1981, p. 339)

¿Era esto también verdadero en la época de los antiguos caballeros y del amor dantesco [.] en los días de Pascal y de su discurso, en los de Racine y de sus tragedias?. Es evidente que no, y ni siquiera en los de Beyle.. ¿El hombre de estos tiempos civilizados se asemejará al bruto primitivo?. Muchas veces he entrevisto esta idea al pensar en la extraña Europa actual, en que estamos a punto de reproducir las grandes guerras de los bárbaros, poseyendo la ciencia que aquéllos no tenían. [...]

¡El amor moderno, pues, y el amor salvaje, serían lo mismo, con el adulterio, con la prostitución y con el sadismo además! (p.16)

6

Algunas de las ideas sobre el amor de Paul Bourget pasan a las novelas juveniles de Hoyos a través de sus cándidas heroínas, fervientes lectoras de los autores psicólogos de la pasión. De la duquesa de Alcuna, en *Cuestión de ambiente* (1903), se dice que durante su juventud:

[...] leyó mucho, sin orden ni concierto, desde Fray Luis de León a Bocaccio, desde Virgilio (traducido) a Paul de Kock. Pero su pasión eran los autores psicólogos: Bourget, [Marcel] Prévost. Se creía un espíritu complicado. ¡Ella sí que comprendía a D'Annunzio!. (p.26) ¹²¹

¹²¹ Antonio de Hoyos y Vinent, *Cuestión de ambiente*, Madrid, Biblioteca Hispania, s.f., 3ª ed. (1ª ed. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Idamor Moreno, 1903). Es probable que el libro de Marcel Prevost (1862-1941) al que se refiere la duquesa de Alcuna fuera *Les Demi-vierges* (1894), la novela más célebre de su autor. En la misma línea, Prévost publicó *Les Vierges fortes:Frédérique* (1900) y *Les Vierges fortes:Léa* (1901) donde la protagonista es una joven independiente que permanece virgen.

Luz, la heroína de *Mors in vita* (1904), comparte con ella la admiración por D'Annunzio, “el narrador de las sensaciones refinadas”¹²²; y Lina Monreal aparece en *Frivolidad* (1905) cogiendo “una novela de Bourget -*L'eau profonde*.”¹²³ Este gusto por la lectura de las heroínas del marqués les emparenta con “la femme lectrice” de la novela sentimental del XVIII, y reflejan en su carácter la huella del *bovarysme* de la heroína de Flaubert (*Madame Bovary*, 1857), donde la literatura se mezcla con el amor: un estado anímico que -como aseveraba Claude Larcher- “multiplica a su alrededor las complicaciones sentimentales para despertar en su ser íntimo un estremecimiento del alma.”¹²⁴ Así, Lina Monreal ve en los sufrimientos de Emma Bovary un ejemplo de su vida desgraciada:

Las páginas dolorosas de Madame Bobary [sic] le hicieron estremecer. Creyó ver su imagen como fiel reflejo en la de la pobre mujer, y desde entonces ensombreció su vida más y más, para hacerla intolerable, más angustiosa, semejante en todo a la heroína flaubertiana. (*Frivolidad*, pp. 75 y 76)

La afición a la lectura de las jóvenes heroínas de Hoyos es la consecuencia lógica de un temperamento exaltado por una sexualidad

¹²² Antonio de Hoyos y Vinent, *Mors in vita*, (1ª ed. Madrid, 1904), Barcelona, Editorial Sopena, s.f., p.72

¹²³ Antonio de Hoyos y Vinent “ha cultivado la novela psicológica, en *Frivolidad*” (Rafael Cansinos Assens “Los eróticos”, en *Obra Crítica*, I, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998, p.303)

¹²⁴ Paul Bourget, *Fisiología del amor Moderno*, op.cit. p.120. Jean Lorrain, fuente inagotable de motivos decadentes en la obra de Hoyos, subrayará el fondo patológico del *bovarysme*: “[...] et c'est là le caractère même de l'hystérie, cette soif d'émotions fortes et d'aventures extraordinaires toujours vécues en imagination, et que la malade s'ingénie à imposer à la crédulité d'autrui. [...] Toutes ces malheureuses avaient, à les entendre, des passés d'héroïnes de Cours d'assises, de drames historiques ou de romans feuilletons.” (Jean Lorrain, *Fards et Poisons*, Paris, Société d'Éditions Littéraires et Artistiques, Librairie Paul Ollendorf, 1903, (2ª ed.), pp. 79-80). Hoyos también se inspirará en las heroínas de Rachilde que encuentran en los libros la puerta de acceso a los placeres prohibidos: “La lectura de una novela es para una mujer un goce prohibido con que ilustra su vida ordinaria. Margarita, que apenas era mujer aún, leía bastante porque se aburría.” (Rachilde [Eymery, Marguerite], *Ciénaga florida (Le Dessous)*, Madrid, Renacimiento, 1914, p. 9 (versión castellana de Luis Ruiz Contreras)

reprimida que encuentra consuelo en los turbios placeres de la religión. Las crisis espirituales de su juventud les hace ávidas lectoras de vidas de santos y de los crueles relatos del martirologio, compartiendo un misticismo histérico en el que se mezclan la voluptuosidad y el dolor, y que, como le sucede a Lina Monreal, “no era sino una forma de sensualidad”:

Pasaba los días entregada á la lectura de libros devotos ó en sutiles meditaciones. Levantábase durante la noche, y pasaba en oración, de rodillas y con los brazos en cruz, horas y horas, hasta caer rendida sobre el frío suelo de ladrillos que le servía de lecho. Ayunaba, no veía á nadie, y leía vidas devotas de santas mujeres y visionarias monjas, á que anhelaba parecerse. Sobre el muro de su cuarto, antes risueño y coquetón, había colgado ahora un Nazareno ensangrentado.

[...] En su místico fervor, llegó hasta martirizarse. Bajo el oscuro traje, cruel cilicio torturaba sus carnes delicadas, y á la cabecera de su cama unas disciplinas manchadas de sangre denunciaban sus tormentos. Tuvo alucinaciones, redobló su fervor, y la idea de retirarse á un convento comenzó a germinar en ella. (*Frivolidad*, pp. 70 y 71) ¹²⁵

¹²⁵ Los peligros de la devoción exaltada por una sensualidad latente ya fueron señalados por Rousseau:

Plus on a le coeur tendre et l'imagination vive, plus on doit éviter ce qui tend à les émouvoir; car enfin comment voir les rapports de l'objet mystique si l'on ne voit aussi l'objet sensuel, et comment un honnête femme ose-t-elle imaginer avec assurance des objets qu'elle n'oserait regarder ? (Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, [Paris], Librairie Générale Française, 2002, édition établie, présentée et annotée par Jean M. Goulemeot, p.760)

Este conflicto sentimental es el de las vírgenes de Felipe Trigo, enclaustradas desde niñas e ignorantes del amor, como la hermana Nieves: “¡Niña que no había jugado nunca a las muñecas ni al amor!” (Felipe Trigo, *Las posadas del Amor*, en *El Cuento Semanal*, 98: 13-noviembre-1908) En última instancia, estamos ante una versión “des névroses de la femme cloîtrée”, tema de fondo de *La religieuse* (1796), donde Diderot estudia las patologías sexuales de las jóvenes apartadas de la sociedad. Hoyos combinará todos estos elementos en *El caso clínico* (1917), estableciéndose así un paralelismo entre los sucesos ocurridos en “El Reposo” - el sanatorio de locos donde María de las Angustias ha sido encerrada por su padre-, y las horribles torturas que sufre Suzanne en los conventos de Longchamp y de Saint-Eutrope. María de las Angustias acusará al doctor Vázquez y a la sociedad que refrenda su actuación represora de ser los causantes de los desequilibrios de las jóvenes que - como ella- son forzadas a crecer sin contacto directo con la vida, sometidas a estrecha vigilancia por unos progenitores que velan por mantener su ignorancia. Así, la rebeldía de María de las Angustias es un eco remoto del inconformismo de Madame de Merteuil: “fille encore, j'étais vouée par état au silence et à l'inaction, j'ai su en profiter pour observer et réfléchir..” (Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, (1782), Lettre LXXXI):

... ¡ Y vivir en un lento martirio para que los demás triunféis en vuestro egoísmo, y pasar las noches en vela consumiéndose en un fuego maldito que nos roerá las entrañas, y agonizar siempre de deseo, y consumirse de ansiedad para que [dis]flute [*sic*] la estúpida vanidad de los otros! (Antonio de Hoyos y Vinent, *El caso clínico*, Madrid, Biblioteca Hispania, s.f. (2ª ed.), p. 104)

Hoyos conocía el “enfermo misticismo” de Elvira, abandonada por su esposo Jacobo Téllez en *Pequeñeces*: “Decían que dormía [*sic*] sobre una tarrima [*sic*], y ayunaba a pan y agua, y a ejemplo de no sé qué varrón [*sic*] piadoso, se disciplinaba con un gato.” (*Pequeñeces*, pp.232 y 233) Y el de Clara Ayamonte en *La Quimera*, aficionada a la lectura de los místicos, cuya pasión amorosa se debate entre el ansia de purificación y la sed de sacrificio: “Es la forma actual de mi apasionamiento; ahora mi fuego arde así.” (p.224). Su tutor, el doctor Luz, explica que esta muestra de religiosidad en la mujer se produce cuando quiere “olvidar amor falleciente, o combatir amor naciente.” (pp.321 y 322) En éstas, como en las protagonistas de Hoyos, se hace realidad la frase de los Goncourt de que “La religion est une partie du sexe de la femme.” Tal vez se inspirara Hoyos en la heroína de una de sus novelas, *Madame Gervaisais* (1869), una joven viuda que no ha conocido el amor dentro ni fuera del matrimonio, lectora de la *Imitación de Cristo* (1472) de Tomás de Kempis -en el que los Goncourt veían “un manuel de masochisme avant la lettre et de nécrophilie perverse”- y de los *Ejercicios Espirituales* (1548) de San Ignacio de Loyola, que se somete a atroces penitencias para imitar a los primeros mártires; tal vez - digo -, se inspirara en *Madame Gervaisais* para el personaje de Úrsula en *Mors in vita*, viuda como ella, huérfana de madre, sacada del convento en su juventud por su padre para ser entregada a un marido cruel y violento, de la estirpe de los héroes byronianos:

El motivo literario de “la joven enclaustrada” trasciende a otros motivos posteriores de la obra de Hoyos, en la medida que las desviaciones sexuales de estas jóvenes prefiguran las perversiones intelectuales de la pasión de los artistas decadentes del marques (véase el capítulo VI “Las máscaras de la pasión” de esta tesis): enfermos de ideal, estos estetas viven encerrados en su “torre de marfil”, aislados del mundo y de las verdaderas pasiones, *ignorando* igualmente la vida. En el lesbianismo de la *Zezé* (1909) de Ángeles Vicente subyace un afán de libertad basado en la búsqueda de la propia identidad: “necesitaba ser yo, libre, dueña de mi voluntad..” (Ángeles Vicente, *Zezé*, Madrid, Lengua de Trapo, 2005, p. 80, edición y prólogo de Ángela Ena Bordonada)

No hubo vergüenza que no pusiera ante sus asombrados ojos, ni llaga por inmunda que fuera, que no mostrase a ellos. Pisoteó su amor; burlose de su fé; escarneció la pobreza de los suyos; violó con la bestialidad del sátiro, su castidad, y luego rió, rió de su candor. (p.21)

La evolución de los sentimientos religiosos de Úrsula -desde la espiritualidad inocente de su juventud hasta su contaminación por los aspectos lúgubres de la religión católica- es análoga a la trayectoria espiritual de Mme. Gervaisais. En ambos casos, sus vidas son destrozadas por una devoción que exalta el dolor y la muerte. La imagen de la vieja ciudad castellana de *Mors in vita*, donde Úrsula vive retirada del mundo con su hijo (“Érase aquélla una población muerta. Su paz, la augusta paz de los sepulcros.”), es también un eco fiel de la Roma que contempla Mme. Gervaisais desde el Janículo, impregnada de la maléfica seducción de las ciudades muertas:

Une solennité immobile et muette, une grandeur de mort, un repos petrifié, le sommeil d'une ville endormie par une puissance magique ou vidée par une peste, pesait sur la cité sans vie, aux fenêtres vides, aux cheminées sans fumée, au silence sans bruit d'activité ni industrie, où rien ne tombait qu'un tintement de cloche, espacé de minute en minute. (pp. 103 y 104) ¹²⁶

Las advertencias que Úrsula hace a su hijo contra los placeres del amor (“Algunas veces creemos ver bellos jardines..”) inculcarán en el ánimo de Álvaro el temor a caer en las celadas del pecado. Último heredero de la

¹²⁶ Edmond et Jules de Goncourt, *Madame Gervaisais*, [Paris], Éditions Gallimard, 1982

raza materna en el ocaso de su decadencia, simbolizada en las ruinas del viejo convento de Cartujos, “lugar de muerte y olvido” (p.39), “mansión del dolor y la locura” (p.62), Álvaro sentirá renacer, con la llegada de su prima Luz, “la sensualidad triste” de su temperamento, descubierta en un viaje a Italia, donde sintió la fascinación de la Roma de los Papas y de la Roma Imperial, con sus “inmundos vicios y espantables crímenes”, y de la Venecia de D’Annunzio, “la ciudad de los amores de Stelio Effrena y de la Foscarina” (p.72), tema central de *Il fuoco* (1900). En Italia aprendió fervorosamente, como un hermano menor del Albert de Gautier (*Mademoiselle de Maupin*, 1835-1836), el culto al hedonismo pagano:

¿Qué fué, sino divino sueño, su viaje por Italia, viendo surgir de aquellas ruinas, al mágico conjuro de los versos, los palacios de los Césares, sus fastuosas bacanales, en que tumbados en los lechos de púrpura, bañados por lluvias de rosas, bebían los vencedores el divino Falerno, mientras en un extremo de la vasta sala, cercada por doble columnata de pórfido, recortándose sobre el fondo de oro de un tapiz traído de Bizancio, danzaban sus exóticos bailes las danzarinas de Gades? Allí se le impuso el culto del amor y la belleza.. (p. 214) ¹²⁷

En contraposición al mundo lúgubre de la marquesa del Paular, Luz simboliza el vitalismo y la sensualidad del Mundo Antiguo. Mujer “sana y alegre”, con una “belleza de diosa mitológica”, sus gustos evocan la atmósfera galante de las “pastorelas de Watteau y retratos de versallescas damas con las empolvadas cabelleras coronadas de rosas.” (p.54) El amor de Luz y Álvaro pretende resucitar también los idilios de los cuentos

¹²⁷ Hoyos está evocando también aquí el verso de Ruben Darío de la “Epístola” a la mujer de Leopoldo Lugones: “Hay en mí un griego antiguo..” (“Epístola”, *El canto errante* (1907)

románticos alemanes, “uno de aquellos amores ideales que engalanan la vida de las soñadoras princesas de los cuentos germánicos, los cuentos grises y brumosos de rubios héroes encantados.” (p. 176) ¹²⁸ Pero su felicidad se ve ensombrecida por “la negra barrera del pecado.” (p.222) En adelante, leerán juntos los versos de Bécquer, sumidos en “aquella melancolía suave que se respira en las páginas de Heine.” (p.80) El nexo amor y pecado, la unión de lo sacro y lo profano, se entremezclan en el episodio de la noche que pasan en una celda del viejo convento (“Y así, envueltos en los efluvios carnales de la noche, marcharon enlazados a la ascética celda, donde antaño maceraron sus carnes los frailes rezadores..”, p.177), probablemente inspirado en las escenas de seducción sacrílega de Valle-Inclán. ¹²⁹ Asimismo, la turbia religiosidad de *Mors in vita* anuncia los contactos posteriores de Hoyo con la obra de Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Huysmans y Barrès, con los que comparte la atracción por esa:

Mystérieuse frontière, fumées de l'imagination, ligne idéale où la devotion, l'amour et le sentiment de la mort se confondent! ¹³⁰

La tesis de la vanidad de los placeres sensuales y la omnipresencia de la muerte, con la que se pone fin a la novela, está ilustrada a través del

¹²⁸ José María Carretero afirma que leyó *Mors in vita* “con ese loco frenesí que para leer novelas sentimentales tenemos a esa edad.” (prólogo de *El Caballero Audaz* a *La procesión del Santo Entierro*, “Biblioteca Llamada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Biblioteca Hispania, [1917], p. 11)

¹²⁹ “Los rosarios del peregrino habíanse enredado en el cabello de la zagala, que para mejor desprenderlos se puso de rodillas. Las manos le temblaban, y toda confusa hubo de arrancárselos. Llena de santo respeto besó las cruces y las medallas que desbordaban entre sus dedos.” (Ramón María del Valle-Inclán, *Flor de santidad* (1ª ed. 1904), Madrid, Cátedra, 1993, p. 135)

¹³⁰ Maurice Barrès, *Du sang, de la volupté et de la mort*, op. cit. p.131

erotismo macabro del poema “La Putrefaction” de Maurice Rollinat (“Mais apprends de l’ombre / Que l’homme souffre en pourrissant..”, *Les Névroses* (1883), preámbulo a la visión que tiene el ermitaño de su cuerpo descomponiéndose en el ataúd, “sintiendo pulular en mi cuerpo los gusanos con fétido hervor; sus tibios y glutinosos cuerpos arrastrándose a lo largo de mis labios, que tantas hermosas mujeres besaron.” (p.246) ¹³¹

En *Cuestión de ambiente* (1903), Hoyos había expuesto el caso de la inmolación del “amor natural”, sano y equilibrado, sin las contaminaciones del “amor moderno”, en Ignacio, el último heredero de una familia de la aristocracia vasca, que, despojado de todo elemento insano y degradante, abandona el caserío familiar y la vida en el campo ¹³², para casarse en Madrid con Eulalia, una mujer inquieta y caprichosa, de espíritu rebelde,

¹³¹ La angustia de la muerte - y en concreto la visión de la descomposición del cuerpo en el ataúd - es uno de los temas principales de la colección de poemas que escribió Maurice Rollinat (1846-1903) en el año 1883, bajo el título *Les Névroses*. El libro consta de cinco partes (*Les âmes. Les Luxures. Les refuges. Les spectres. Les ténèbres*), y en él se observa una marcada influencia de Poe y Baudelaire. El epitafio final de *Les Névroses* dice así:

Quand on aura fermé ma bière,
Comme ma bouche et ma paupière,
Que l’on inscrive sur ma pierre:
“Ci-gît le roi du mauvais sort.
Ce fou dont le cadavre dort,
L’affreux sommeil de la matière
Frémit pendant sa vie entière
Et ne songea qu’au cimetière.
Jour et nuit, par toute la terre,
Il traîna son coeur solitaire
Dans l’épouvante et le mystère,
Dans l’angoisse et dans le remords.
Vive la mort ! Vive la mort !

(Maurice Rollinat, *Les Névroses*, Paris, G. Charpentier et Cie, Éditeurs, 1885, p. 387)

¹³² Tratándose de la primera novela del marqués, no debe sorprender esta afirmación de la condesa de Pardo Bazán: “Antonio de Hoyos y Vinent se cuenta en el número de los partidarios de la cura de altitud y rusticación: como Pereda, como Eduardo Rod, es *montañista*.” (Emilia Pardo Bazán, prólogo a *Cuestión de ambiente*, p. 13)

-como el de las heroínas de Colette Willy- ¹³³, en la que aparece esbozado el tipo de las aristócratas frívolas e insensibles de las novelas posteriores del marqués. En su primera novela, Hoyos advierte ya de los efectos nocivos del “mal del siglo” en el amor, y de su interferencia en los fenómenos de la pasión:

¿Acaso hace falta buscar la explicación de los sentimientos cuando se tiene un corazón sano y joven? Analizar es más propio del médico que del amante. Para creer, para amar, no hace falta el análisis: basta sentir. El que analiza, mata. (p.32)

A pesar de sus nobles intenciones, el amor de Ignacio por Eulalia - enamorada de un joven casado de buena familia, del que espera un hijo- encierra en sí mismo algo infamante (“Había sido la fuerza misma de su pasión la que le hiciera descender hasta prestarse a tan degradante papel.”, p.85), y es el desencadenante último de la tragedia. Abandonado por todos en un sanatorio de locos, Ignacio se convierte así en víctima inocente de su propia pasión y en agente involuntario de la deshonrosa desaparición del ilustre linaje de los Loidorrotea. Su caso es el primero de una funesta galería de personajes destruidos por el efecto corruptor de la pasión, de la que forman parte Azucena (*Bohemia triste*, 1909) y Eloísa Roldán (*San Sebastián, coso taurino*, 1914), donde Hoyos parece sentir la misma satisfacción que notaba Pío Baroja en Dostoievski, y que consistía en

¹³³ Las jóvenes heroínas de Sidonie Gabrielle Colette (1873-1954) rompen con la tradicional sumisión de la mujer en la novela. La obra de Gabrielle Colette fue publicada bajo el nombre de “Willy” (con el que se conocía a su marido Henry Gauthier-Villars): *Claudine à l'école* (1900), *Claudine à Paris* (1901), *Claudine en ménage* (1902), *Claudine s'en va* (1903), *Minne* (1904), *Les égarements de Minne* (1905); bajo el nombre de “Colette Willy”: *La retraite sentimentale* (1907), *Les vrilles de la vigne* (1908) *L'ingénue libertine* (1909), *La vagabonde* (1911); y bajo el nombre de “Colette”: *L'envers du music-hall* (1913), *L'entrave* (1913), *Le blé en herbe* (1923), *Le Pur et l'Impur* (1932).

“mostrar algo como una flor pura en medio de la porquería humana.”¹³⁴ En *Cuestión de ambiente*, bajo la delectación morbosa en la condena del inocente, subyace el binomio del marqués de Sade de “les malheurs de la vertu et les prospérités du vice”, ilustrado con una víctima ejemplar que consiente en su sacrificio, en la que las alucinaciones, los estados psíquicos de alienación y la sed de muerte se entremezclan con sufrimientos físicos y morales. La pasión amorosa de Ignacio despertará en su espíritu atroces pesadillas, donde la lujuria se mezcla con la muerte (“[...] sintió que los huesos de la que fue hermosa mujer y ya sólo asquerosa podredumbre era, se incrustaba en su carne, causándole un dolor imposible de resistir.” p.130), y la pasión abraza al pecado: “[...] los bellos brazos le retenían suavemente.. viéndose solo junto a un esqueleto rodeado de llamas.” (p.129)

En 1907, Hoyos publica *A flor de piel*¹³⁵, encabezando el libro con la máxima realista de Stendhal de que la novela debe ser el fiel reflejo de la vida. Sin embargo, el libro lo dedica “A mi maestro y amigo Don Ramón del Valle-Inclán”; los epígrafes que lo acompañan - de Rachilde, Ibsen, Edmond

¹³⁴ “Yo no comprendo la delectación que tiene la gente en señalar la miseria humana irremediable. Recuerdo en Londres, la segunda vez que fui allí, a una señora que no contaba más que horrores sexuales. El hombre de por sí es un animal bastante miserable para recordar con fruición sus abyecciones. La tendencia de Dostoiewski se explica. Es sacar a flote la basura y el fango y luego tener la satisfacción de mostrar algo como una flor pura en medio de la porquería humana. Esto es en parte consolador. Pero señalar lo bajo por lo bajo y lo sucio por lo sucio, es bastante desagradable, aunque es una tendencia muy antigua y los Petronios y los Marciales de otros tiempos insistieron en ello, y los Mateo Alemán y los Quevedo, en época más moderna, hicieron lo mismo.” (Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino. Memorias. Galería de tipos de la época.*, IV, Madrid, Caro Raggio Editor, 1983, pp.17 y 18)

El placer sádico de mancillar la pureza está reflejado también en Florentina, que, después de una noche de orgía, vaga aturdida - como la Helena de Albert Samain- entre los cuerpos de los fumadores de opio, “que parodiaban en su tronchada inmovilidad, un rincón de campo de batalla”: “toda blanca y pura a pesar de su abyección, era como un blanco lirio entre la podredumbre de paños mortuorios.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *Estocadas y zapatetas*, en *Los Contemporáneos*, 381: 14-abril-1916, p.17)

¹³⁵ Antonio de Hoyos y Vinent, *A flor de piel*, Madrid, Imprenta de Idamor Moreno, 1907

Haraucourt, Achille Essebac y Maeterlinck¹³⁶ - son una esmerada selección de motivos del decadentismo; y como colofón, copia el “Introito bárbaro” de *Les Fleurs du Mal* (1857) de Baudelaire (“Lecteur paisable et bucolique, / Sobre et naïf homme de bien, / Jette ce livre saturnien..”), para advertir al lector de la naturaleza turbia del libro. *A flor de piel* es un esbozo de las ideas, los motivos y las fuentes que caracterizarán la peculiar sensibilidad y el gusto literario del marqués de Vinent, sumergido a partir de ahora en las contaminadas aguas del decadentismo.

7

En *A flor de piel* Hoyos incorpora por vez primera uno de los motivos principales del erotismo decadente: el de la mujer fatal, símbolo de la crueldad y la insensibilidad en el amor. Lucerito Soler, la bailarina gitana, posee la belleza extraña y salvaje de la *Carmen* (1846) de Prosper Mérimée: “No podía decirse si era bella; era inquietante, perversa; turbadora en la alegría de su gracia gitana.” (p.38)¹³⁷ Sus ojos tienen la expresión feroz y voluptuosa de su hermana mayor; hacen pensar “en los cantares serranos [...] donde se canta el azulado flamear de las navajas y las rejas carcelarias, [...] los amores trágicos en que la sangre corre mezclada con los vinos de oro.”

¹³⁶ Edmond Haraucourt (1856-1941), poeta parnasiano francés, autor de *La Légende des sexes. Poèmes hystériques* (1882), colección de poemas eróticos (“C’est livre est l’épopée du bas-ventre..”) que parodia *La Légende des siècles* de Victor Hugo. Achille Essebac (1868-1936), seudónimo del escritor belga Achille Becasse, autor de *Dédé* (1901), *Luc* (1902), *L’Élu* (1903), novelas cuyo tema principal se resume en la cita de Paul Adam de la portada de *Dédé*: “L’éphébe offre une beauté plus durable que la vierge; et cet espoir de durée suffit seul à justifié sa suprématie.”

¹³⁷ Hoyos también conocía la belleza morena y diabólica de la Carmen de los *Emaux et Camées* (1852) de Théophile Gautier: “Carmen est maigre, -un trait de bistre / Cerne son oeil de gitana. / Ses cheveux sont d’un noir sinistre, / Sa peau, le diable la tanna. // Les femmes disent qu’elle est laide, / Mais tous les hommes sont fous.” (Théophile Gautier, “Carmen”, *Emaux et Camées*, Paris, Charpentier, 1884, p. 36)

(p.39) ¹³⁸ Lucerito es la encarnación del prototipo de la mujer fatal aderezado de exotismo de la España romántica, cuya leyenda pintoresca gusta propagar el “lorraínesco” Julito Calabrés entre viajeros extranjeros, como la princesa Wladimirosky, ávida de conocer una vida de aventuras y peligros en España, el país de las pasiones exaltadas, del ritual sangriento de las corridas de toros, las hogueras y los autos de fe, y de los salteadores de caminos: “[..] no comprendía más que una España de pandereta, la España de navajas y alamares que amaron Dumas y Gautier.” (p.48) ¹³⁹

¹³⁸ Carmen, la gitana de *Bohemia triste* (1909) es también una mezcla del personaje de Mérimée (“Morena y siniestra como una maldición”) y de la Salomé de los erotómanos decadentes, obsesionados por un Oriente de ensueño: “Era bella, con una oriental belleza que hablaba de remotos imperios, de tierras fastuosas y magníficas, donde las princesas bailan envueltas en sutiles tejidos de luz y agobiadas de joyas ante Tetrarcas coronados de rosas..” (Antonio de Hoyos y Vinent, *Bohemia triste*, en *Los Contemporáneos*, Año I, 12: 19-marzo-1909, p.8). A Laura, la amante de Fernando Ossorio en *Camino de perfección* (1902), de lubricidad destructora (“A Fernando le parecía una serpiente de fuego que le había envuelto entre sus anillos y que cada vez le estrujaba más..”), que sonriendo le dice “- Yo quiero que sufras, pero que sufras mucho”, le gustaba visitar “alguna casa de la calle de Embajadores o de Mesón de Paredes”, y oír “Aquellas canciones nostálgicas y tristes, cuyos principales temas eran el amor y la muerte, la sangrecita y el presidio, el corazón y las cadenas y los camposantos y el ataúd de la madre.” (Pío Baroja, *Camino de perfección*, Madrid, Caro Raggio Editor, 1972, p. 45). Los amores canallas, característicos de este tipo femenino, también fueron cantados por Manuel Machado en el “Nocturno madrileño” de *Caprichos* (1905), luego en la edición de 1923 de *El Mal Poema*: “De un cantar canalla / tengo el alma llena, [...] De un cantar que habla / de vicio y de anemia, / de sangre y de engaño, de miedo y de infamia / [...] De pálidas caras, de labios pintados / y enormes ojeras. / De un cantar gitano, / que dice las rejas / de los calabozos y las puñaladas [...] De un cantar de crimen, / de vino y miseria” (Manuel Machado, *El Mal Poema*, Barcelona, Montesinos, Biblioteca de Clásicos y Raros, s.f. p. 174, edición, introducción y notas de Luisa Cotoner Cerdó). En alguna de estas “canciones trágicas” de lujuria y muerte podemos ver la versatilidad del marqués adaptando los “amours décomposés” de Baudelaire (“Une Charogne”) a la poesía popular: “Comidito de gusanos / me tienes tú que mirar..” (Antonio de Hoyos y Vinent, *La procesión del Santo Entierro*, “Biblioteca Llamrada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Biblioteca Hispania, [1917], p. 110)

¹³⁹ La inglesa Miss Decency ve “España como una mezcla de barbarie, fango y sangre: un Crucifijo desmelenado y trágico, presidiendo el patio de caballos de una plaza de toros; la Imperio bailando un garrotín en la procesión del Santo Entierro.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *Miss Decency*, en *El Pecado y la Noche*, Madrid, Renacimiento, 1913, p.290). Unos años más tarde, Moreno Villa reflejaba, en el poema “Jacinta se cree española”, la seducción engañosa que ejerció el estereotipo español en su joven novia norteamericana:

Eh, Jacinta ¿qué hay? Te vas poniendo seria.
 Peli, mi pelirroja ¡qué mudanza de ánimo!
 ¿Es por aquel jinete guerrillero y serrano,
 y por aquel paisaje lunar,
 y por aquel vino y aquella copla gitana,
 y aquella frailería militante,
 y aquellos hombres de luces que quiebran toros?
 ¿Es por estos poblados míseros,
 de seres que miran como gallipatos?

¿Es por las grandes iglesias
 y los pintores de cosas divinas?
 ¿Es por el Tiempo derramado y no recogido,
 por el Tiempo hecho basura?...

Lucerito es la flor venenosa de la lujuria y el pecado, como en los poemas de Albert Samain (*Au jardin de l'infante*, 1893), el poeta de sensibilidad refinada que, pensando en España, comparaba su alma con “une infante en robe de parade”:

Elle est la fleur superbe et froide des poissons,
Et le péché mortel aux âcres floraisons
De sa chair vénéneuse en parfums noire transpire.¹⁴⁰

Julito Calabrés advierte al escultor Willy Martínez del peligro de querer a la gitana: “No es capaz de querer [...], y tiene algo en sí que atrae, que fascina. Creo que no ha querido nunca, y para una vez que dicen que quiso le costó la vida al interesado [...] Ten cuidado: es un instrumento de

(José Moreno Villa, “Jacinta se cree española”, *Jacinta la Pelirroja* (1929), en la autobiografía del poeta malagueño, *Vida en claro*, (1ª ed. 1944), Madrid, Visor, 2006, p.113)

Los libros de los viajeros románticos (Prosper Mérimée, *Lettres d'Espagne* (1831-1833), Théophile Gautier, *Voyage en Espagne* (1845), Alexandre Dumas (padre), *De Paris à Cadix* (1847-1848) son el caldo de cultivo donde fraguará el estereotipo de la España “faisandée” que exaltó la sensualidad cerebral de los escritores decadentes:

V'è un paese verso cui i cerebrali malati di sensualismo finisoco prima o poi per orientarsi: Davos è la stazione finale dei tisici; il Davos dei sensuali-cerebrali è la Spagna. Pazzo, Federico Nietzsche esaltava la musica di *Carmen*; il precocemente sposato Pierre Louys, dalla gemmata calligrafia, cercava pillole d'Ercole nel paese di Conchita; Albert Samain, minato dalla consunzione, paragonava la sua anima a *une Infante en robe de parade*, e Maurice Barrès, fervente cattolico della bell'acqua del visconte di Montherlant, rotolava nei pruni del misticismo spagnolo i suoi sensi esasperati. Sangue, voluttà, morte. Le voluttà della tauromachia e dell'autodafé, quando si trasformano in cerebralità, danno l'ascetismo. Le navate delle chiese non sono se non alcove, alcove profonde, ove creature fatte per *collaborer à des sensibilités raffinées*, coperte di lunghi veli neri, sussurrano nei confessionali i loro peccati appassionati. Le chiese spagnole sono piene di quell'odore di decomposizione onde il voluttuoso *blasé* s'esalta. Dal di qua della *reja*, *précieuse au toucher comme un beau corps de femme*, egli adora *ces poupées faisandées*, *ces corps déshabillés et saignants*, *ces genoux et ces coudes écorchés du Christ*. Cristo concepito come un giovinetto martire trentenne, che le donne stropicciano con gli aromi e coi balsami preziosi. Comme il San Sebastiano del D'Annunzio. Il raffinato e delicato Barrès, viaggiando per la Spagna, *ne laissait perdre aucune occasion d'être froissé*. Sapiante degustatore di *larmes de femmes*, sapientemente elegge Toledo... (Mario Praz, *Penisola pentagonale*, Milano, Casa Editrice “Alpes”, 1928, pp. 106-107)

Florito Salazar -otro de los “alter ego” de Hoyos-, amante de lo singular, “sentíase muy español, muy apasionado de lo nacional, de lo típico, y plañía la muerte del casticismo enamorado ahora de una España gautieresca.” (*Bohemia triste*, op. cit., p.15). Claudio Hernández comparte este mismo gusto por lo pintoresco español: “- Creo que España es el único sitio donde vive de verdad lo pintoresco. En otros países se falsifica para servirlo en espectáculo como manjar fuerte á los paladares cansados, como una atracción más, pero aquí no, aquí aun vive Monipodio y Caco, Doña Trotaconventos y la tía Fingida, el Caballero de la Tenaza y el buscón Pablillos.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *La vejez de Heliogábalo*, Madrid, Renacimiento, 1912, p. 150)

¹⁴⁰ Albert Samain, “Une”, *Au jardin de l'infante*, op. cit. p. 112

placer que puede matar: éter, atchis [*sic*] ó morfina.” (p. 61) Lucerito ostenta los atributos de la mujer diabólica (“la figura obsesionante le poseía como diabólico maleficio”), y sus encantos encienden la exacerbada imaginación de su amante, que compara su terrible poder de seducción con “la satánica arrogancia de Astarté” y “la trágica hermosura de Medusa”. Es la “vampiresa cruel” que deja en los hombres el gusto acre de sus labios, “maestros en un besar sabio que parecía absorber la vida.” (p.84) Los ojos negros de Lucerito son los ojos de Penthesilea, de Judith, de Cleopatra, cantados por Rubén Darío: “Los ojos de las reinas fabulosas, / De las reinas magníficas y fuertes, / Tenían las pupilas tenebrosas / que daban los amores y las muertes.”(p.125) ¹⁴¹ ; sus andares recuerdan los de Jeanne Duval, la amante mulata de Baudelaire: “A te voir marcher en cadence, / Belle d’abandon, / On dirai un serpent qui danse / Au bout d’un bâton.” ¹⁴²; y desnuda era “tal una Salomé de ensueño.” (p.459)

Lina Monreal, la heroína de *Frivialidad* (1905), aparece nuevamente en *A flor de piel* (1907); pero, asumiendo ahora otro de los tipos femeninos preferidos por Hoyos, el de las “bellezas otoñales”: “Había envejecido mucho desde aquel glorioso triunfo que le costara la vida á Adolfo Luna.” (p.36) Rival de Lucerito Soler en el corazón del escultor Willy Martínez, la condesa de Monreal, “después de cruzar la vida en absoluta aridez de corazón buscaba en las postrimerías de ella un amor.” (p.119) La vida

¹⁴¹ Rubén Darío, “Alaba los ojos negros de Julia”, *Prosas profanas*, en *Poesías*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993 (2ª reimpresión), estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert, edición de Ernesto Mejía Sánchez. p. 192

¹⁴² Charles Baudelaire, “Le serpent qui danse”, *Les Fleurs du Mal*, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1995, XXVIII, p.158, ed. bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo

amorosa de la aristócrata anticipa la turbia psicología femenina de las novelas de *El secreto de la ruleta* (1919), la de unas mujeres aferradas con desesperación a la pasión amorosa, que, por temor de que sea la última, entregan su amor a sujetos infames: “[...] segura de que no me quiere, engañada por él, traicionada, humillada, soy feliz queriéndole!” (p.138) ¹⁴³ Su amiga María Montaraz es consciente del grado de perversión que existe en los amores de la dama con el joven artista: “[...] no tengo fe nunca en que un inferior nos ame. Podrá querernos; amarnos jamás. Tiene que ver en nosotros instrumento ó dueño: al instrumento no se le ama; al dueño se le engaña.” (pp.139 y 140) Aunque, en el caso de Lina Monreal, Hoyos no desarrolla aún el motivo del sadismo latente en los amores infames ¹⁴⁴, sí que esboza en esta novela temprana el tipo de los hombres de presa, explotadores del amor, que buscan en la posición y el dinero de sus amantes el camino para alcanzar gloria y fortuna. El germen del motivo se encuentra en *Fards et Poisons* (1904), de Jean Lorrain, un libro que pretende demostrar “ce chantage éternellement embusqué dans les rapports sexuels du *sans le sou* et du capitaliste.” ¹⁴⁵, en el que la aristócrata o la burguesa, “l’homme de joie l’asservit, l’exploite et la dégrade.” (p.285) Lorrain, seducido, como Hoyos, por las vidas trágicas y turbulentas, describe las aventuras de estos personajes de *La comédie humaine* de Balzac:

¹⁴³ El motivo de las bellezas otoñales obsesionará a Hoyos hasta sus últimas novelas, como se ve en este fragmento de *Sacerdocio* (1928):

Para amantes estoy marchita ya, vieja... Verán en mí una presa, nunca una querida que se desea. Encontraré muchos muchachos que la extrema juventud hace codiciosos de placer y de dinero [...] que tendrán un ansia feroz de vivir, de gozar de la vida, de la que ya saben demasiado [...]; que saben el verdadero valor del tiempo y del goce; que me explotarán, me robarán y se burlarán de mí. (Antonio de Hoyos y Vinent, *Sacerdocio*, op. cit. p.264)

¹⁴⁴ Cfr. *El crimen del fauno, El monstruo, El pecado y la noche, Sacerdocio*.

¹⁴⁵ Jean Lorrain, *Fards et Poisons*, op.cit. p.283.

Rastignac au pied fourchu, qui guettent les femmes divorcées, les grosses veuves obérées de millions, les quarantaines retentissantes, mûres pour la faute et l'exploitation, qui promènent à travers les villes d'eaux et les stations de la Riviera leur lassitude de vivre et leur curiosité de sentir. (p.298) ¹⁴⁶

Lorrain no se limita a reflejar el mundo de la prostitución masculina de las calles y tabernas de París, sino que estudia también la vida de los “pirates de l'amour” en los salones de las clases altas:

Il ne faudrait pas croire que la rue produise seule des hommes de proie; ce serait là une opinion erronée. Si le trottoir, l'estaminet et le bar, la pelouse des champs de courses et les promenoirs des music-halls sont des terrains tout préparés pour l'éclosion des exploiters de femmes, le monde a, lui aussi, ses pirates de l'amour, le monde des salons comme le monde des lettres, le monde des ambassades aussi, et ces entretenus-là, tout aussi âpres au gain que leurs frères de la rue, n'ont certes pas leur excuse, car le vulgaire soutenir lutte pour le pain. Les autres luttent pour le luxe. (p.296)

¹⁴⁶ El joven Mauricio Anphali es uno de estos profesionales del amor, en los que Hoyos veía representados a “los héroes y los aventureros modernos”:

Indudablemente debía de ser uno de esos profesionales de amor que pululan en los grandes centros de elegancia mundial, de esos tipos sospechosos que pasean las *ladyes* inglesas y las princesas rusas por la Costa Azul o las playas de moda, y que un día desaparecen con las joyas de su protectora. Olmeido gustaba de rodearse de ellos y de observar su vida, sus tretas y ardides, con curiosidad de zeólogo [*sic*], coleccionador de especies raras. El modo de vivir de aquellas gentes colocadas más allá de la moral, o mejor dicho, voluntariamente ignorantes de ella, sus alternativas de opulencia y miseria, sus triunfos y sus tropiezos, le apasionaban. Para él eran los héroes y los aventureros modernos; en otros tiempos más propicios hubiesen partido a la conquista de un fabuloso imperio de Oriente, hubiesen ganado la mano y el corazón de una princesa en un torneo de dardos, o al frente de un puñado de miserables se hubiesen hecho a la mar en una carabela, para apoderarse de un misterioso reino de Indias. Ahora, en estos días de prosa, tenían automóviles y joyas, amaban, robaban, caían, se levantaban y cuando, por azar, una vieja millonaria cargada de vicios y brillantes llegaba a casarse con ellos, era el vellocino de oro conquistado, o la Atlántida descubierta, o el Imperio de Moctezuma rendido. (Antonio de Hoyos y Vinent, *La atroz aventura*, “Biblioteca Llamada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Biblioteca Hispania, [1918], pp. 31 y 32)

El marqués también compondrá para la colección de *El Cuento Nuevo* una novela corta con el mismo tema: *El hombre de presa*, Madrid, tomo II, 3: 27-febrero-1919.

Aunque la condesa de Pardo Bazán no insistiera en *La Quimera* en el vínculo que unía la vida amorosa de Silvio Lago con el triunfo en su carrera de pintor, sí podemos creer que está insinuado en su novela, y que el marqués aprovechó esa relación para los amores desiguales de *A flor de piel*. De algún modo, con *La Quimera* la condesa participó en la elaboración de uno de los motivos más característicos de su discípulo:

El *rapin* bohemio, soplándose los dedos en su solitaria buhardilla, no me importa tanto como este otro bohemio rápidamente puesto de moda y celebrado, invitado a las casas de más tono, envuelto en sedas y encajes, asfixiado de perfumes, pero agonizando de nostalgia, despreciándose y acusándose de traición al ideal, y resignándose a la suerte y la caricia de los poderosos, sólo porque esperaba que le proporcionasen manera de encaminarse a la cima ruda, inaccesible, donde en ese ideal se oculta. (prólogo de la autora, *La Quimera*, op. cit., p.120) ¹⁴⁷

8

El escultor Willy Martínez encaja, como Silvio Lago, en el patrón del artista moderno, de “raro carácter de un decadentismo y una exquisitez de fin de raza” (p.86), con el estigma de la abulia, “aquella fatal herencia” que hacía que en su estudio se acumulasen inacabados “en los grandes bloques de mármol la crispación lasciva de un torso femenino ó el enigma de unos labios sádicos.” (p.108) Con “morbosidad de neurótico”, leía “las páginas

¹⁴⁷ La condesa y Lorrain no son las únicas fuentes. Hoyos conocía un caso afín en los amores del estudiante Aquiles Calderón y la condesa de Cela de Valle-Inclán: “Pero al verle hacer el tenorio en las esquinas, y pasear las calles desde la mañana hasta la noche requebrando a las niñeras, y pidiéndolas nuevas de sus señoras, nadie adivinaba las torturas a que se hallaba sometido su ingenio de estudiante tronado y calavera que cada mañana y cada noche tenía que inventar un nuevo arbitrio para poder bandearse.” (Ramón María del Valle-Inclán, *La Condesa de Cela*, en *Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas* (1ª ed. 1903), Madrid, Espasa-Calpe, 1993 (7ª ed.) pp.119 y 120)

dolorosas de *Le Calvaire*” (1886) de Octave Mirbeau ¹⁴⁸, y durante su estancia en París, frecuentó los cenáculos artísticos de la bohemia, como el del “pintor holandés Wander Helden, simbolista, morfomaniaco y diabolista, que ganó su fama con una tabla prerrafaélica, “Las nupcias de la Muerte y el Amor.” (p.119) La mezcla de voluptuosidad y dolor impregna el erotismo anómalo de sus esculturas, en las que aparecen reflejados los motivos familiares del decadentismo: la fábula del Hermafrodita, los aguafuertes de Goya, las mujeres fatales de la Biblia y la mitología pagana, el catálogo de crímenes de la Edad Media y el Renacimiento, y la belleza contaminada de la sonrisa de la Gioconda (“the unfathomable smile, always with a touch of something sinister in it..”, *The Renaissance*, 1873), que Walter Pater descubrirá a simbolistas y decadentes como arquetipo del eterno femenino, compendio de todas las experiencias:

The presence that rose thus so strangely beside the waters, is expressive of what in the ways of a thousand years men had come to desire. Hers is the head upon which all "the ends of the world are come," and the eyelids are a little weary. It is a beauty wrought out from within upon the flesh, the deposit, little cell by cell, of strange thoughts and fantastic reveries and exquisite passions. Set it for a moment beside one of those white Greek goddesses or beautiful women of antiquity, and how would they be troubled by this beauty, into which the soul with all its maladies has passed! All the thoughts and experience of the world have etched and moulded there, in that which they have of

¹⁴⁸ Octave Mirbeau (1848-1917), periodista, novelista y dramaturgo francés. Antimilitarista, ardiente dreyfusista, defensor de las ideas anarquistas (*Mauvais bergers*, 1897 es un “drame ouvrier” cuyo protagonista está inspirado en el líder anarquista Jean Grave), Mirbeau participó activamente en la lucha a favor de los grandes artistas y escritores de vanguardia (*Combats esthétiques*, 1993). Autor de novelas como *Le Calvaire* (1886) -relato de una pasión destructiva-, *L'Abbé Jules* (1888) y *Dans le ciel* (1892-1893), el éxito de público le llega con *Le Jardin des supplices* (1899) y *Le journal d'une femme de chambre* (1900). Triunfa en el teatro con *Les affaires sont les affaires* (1903) y *Le Foyer* (1908). Entre sus últimas novelas destacan *La 628-E8*, (1907) y *Dingo* (1913).

power to refine and make expressive the outward form, the animalism of Greece, the lust of Rome, the mysticism of the middle age with its spiritual ambition and imaginative loves, the return of the Pagan world, the sins of the Borgias. She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave; and has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her; and trafficked for strange webs with Eastern merchants: and, as Leda, was the mother of Helen of Troy, and, as Saint Anne, the mother of Mary; and all this has been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments, and tinged the eyelids and the hands. The fancy of a perpetual life, sweeping together ten thousand experiences, is an old one; and modern philosophy has conceived the idea of humanity as wrought upon by, and summing up in itself, all modes of thought and life. Certainly Lady Lisa might stand as the embodiment of the old fancy, the symbol of the modern idea.¹⁴⁹

Una sonrisa que también sedujo a Hoyos con su belleza inquietante y enigmática, en la que se reflejan la sed de ideal y las perversiones del alma moderna:

[...] aquella divina risa ambigua e inquietante -risa que tiene todas las melancolías y todas las perversidades, risa de enigma que turba y atrae como los trágicos misterios del amor y de la muerte, y como ellos tiene el dón fatal de robar la razón á quien osa interrogarla, ¡divina sonrisa de Mona Lisa! Risa de una boca sabia y silenciosa, cuyo enigma no se puede descifrar sino para morir después.. (p.271)

La relación de Willy con Lucerito está marcada por ese sentimiento de atracción y repulsión que experimentan habitualmente los protagonistas

¹⁴⁹ Walter Pater, "Leonardo da Vinci", en *The Renaissance*, New York, Boni and Liveright, [1919], pp. 103 y 104. Walter Horatio Pater (1839-1894), crítico y ensayista inglés, "fellow" del Brasenose College (Oxford), uno de los "padres del decadentismo", es autor de *Studies in the History of the Renaissance* (1873), *Marius the Epicurean* (1885), *Imaginary Portraits* (1887), *Appreciations* (1889), *Plato and Platonism* (1893), *The Child in the House* (1894) y de dos publicaciones póstumas: *Greek Studies* (1895) y *Gaston de Latour* (1896)

masculinos de Hoyos por sus amantes.¹⁵⁰ En las parejas de Hoyos, generalmente de caracteres antagónicos, es frecuente que la mujer adopte una posición prepotente y cruel respecto a un amante frágil y sumiso, al que vampiriza:

Tal vez por la antítesis misma, la bohemia, cuyo divino cuerpo parecía reverberar en torno á sí, deseaba con salvaje pasión á aquel pálido decadente que moría; ansiaba beber en un beso hasta el último aliento de su ser. (p.235)

Cuando el escultor, “ante el terror de fenecer”, abandona a la gitana, se entrega vencido en brazos de la altiva Lina Monreal, la cual, como una reina cruel de la antigüedad, exhibe “su presa sentimental [...] como trofeo de gloria [...] enganchado á su carro triunfal.” (p.236) En efecto, a mediados del siglo XIX se produce, respecto a la primera mitad, una inversión en el dominio del hombre sobre la mujer en el terreno amoroso, que se afianza en los últimos años del siglo:

Repitámoslo aún: la función de la llama que atrae y quema la ejerce el hombre fatal (el héroe byroniano) en la primera, y la mujer fatal en la segunda mitad del siglo; la mariposa destinada al sacrificio es, en el primer caso, la mujer; en el segundo, el hombre. [...] El varón, primero tendente al sadismo, se inclina al masoquismo a fines de siglo.¹⁵¹

¹⁵⁰ A este tipo de mujer, temida y deseable a la vez, que inspira terror a los hombres, pertenece la Niña Chole: “La irónica crueldad de la criolla me horrorizaba y me atraía: nunca como entonces me pareció tentadora y bella.” (Ramón María del Valle-Inclán, *La Niña Chole*, en *Femeninas* (1ª ed. 1895), Madrid, Cátedra, 1992, p.145). Como Aurelia, la orgullosa vendedora del Rastro, de *La Nardo* (1930) de Gómez de la Serna:

Había que ser valiente para saberse parar frente a aquella mujer. Tener el atrevimiento de citarla en alguna parte. Excitar una de aquellas armas que vendía y que, según los chamarileros, siempre están envenenadas por los indígenas. (Ramón Gómez de la Serna, *La Nardo*, Madrid, Visor, 2007, p.18)

¹⁵¹ Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, op.cit. p.381

A comienzos del siglo XX, la mujer fatal del romanticismo se prolonga en la “Eva Moderna”, en mujeres fuertes y libres, de belleza desafiante, como la de la aventurera Lidia Alcocer de *A flor de piel*, “Despreocupada, loca, segura del prestigio de su belleza incomparable”; o la neurótica Magda Florián, que, “arrebata en un ensueño de amor imposible, vivía cultivando su ideal con malsanas lecturas y raros lances sentimentales.” (p.225) ¹⁵² Magda comprendía “el gesto de las emperatrices antiguas cuando ponían la vida por precio de una noche de voluptuosidad!” (p.227) ¹⁵³ La admiración que siente por el país del general argentino (“amo su tierra y les estimo a ustedes. La vida allí es más sincera, más verdadera; los sentimientos y las pasiones no son una cosa convencional.” (pp.228 y 229) anticipa el exotismo erótico de la Helena Fiorenzio de *El monstruo* (1915), encarnando un motivo que llega a Hoyos perfectamente definido a través de las bellas viajeras de Mirbeau y de Barrès, heroínas desesperadas por la uniformidad del placer del mundo civilizado, que huyen a Oriente, donde “el amor no tiene más fronteras que la variedad triunfante de su deseo.” ¹⁵⁴ Magda Florian pertenece, así, al tipo femenino de las “Femmes

¹⁵² A este tipo de mujer “complicada y erudita” pertenece también Nieves Siguenza, para la que el amor es “un espejismo de sus secretos ensueños, y sabía hacer de cualquier coqueteo vulgar un idilio de Teócrito, y de la más prosaica aventura de encrucijada una historia de Poe ó un cuento de Lorrain.” (Antonio de Hoyos y Vincent, *El Hombre de la Muñeca Extraña*, en *El Pecado y la Noche*, Madrid, Renacimiento, 1913, p. 71)

¹⁵³ Magda es una hermana menor de la Cleopatra de Gautier: “Ah! Cléopâtre, je comprends maintenant pourquoi tu faisais tuer, le matin, l’amant avec tu avais passé la nuit. [...] Grande voluptueuse, comme tu connaissais la nature humaine, et qu’il y a de profondeur dans cette barbarie!” (Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Gallimard, 1973, pp.255 y 256) El motivo del asesinato de los amantes de Cleopatra está también en el cuento de Gautier *Une nuit de Cléopâtre*, de 1838. (Théophile Gautier, *Contes et récits fantastiques*, Librairie Générale Française, 1990, pp. 145-187); y en el poema “Oriente” de *Alma* (1900) de Manuel Machado (*Alma. Apolo*, Madrid, Ediciones Alcalá, s.f, p.153)

¹⁵⁴ Octave Mirbeau, *El jardín de los suplicios*, Madrid, Cupsa, 1997, p.103. En Marie, la *maîtresse de Novembre* (1842) de Flaubert ya existe la misma avidez sensual que impulsará a las heroínas finiseculares a viajar por el mundo:

[...] l’uniformité du plaisir me désespérait, et je courais à sa poursuite avec frénésie [...] il me fallait l’amour d’un bandit, sur un rocher dur, par un soleil d’Afrique; j’ai souhaité les enlacements des serpents, et les baisers rugissants que se donnent les lions. (Gustave Flaubert, *Les Mémoires d’un fou, Novembre, Pyrénées-Corse, Vogaye en Italie*, Gallimard, 2001, pp. 178 y 179)

Damnées” invocadas por Baudelaire en *Les Fleurs du Mal*: “Chercheuses d’infini, dévotes et satyres!”¹⁵⁵, en las que el delirio de los sentidos “si pleins d’horreur qu’on les suppose, contiennent la preuve [...] de son goût de l’infini.”¹⁵⁶ Julito Calabrés veía en Magda la clase de mujer perfecta “para uno de aquellos cuentos imitación de Lorrain, que eran su especialidad.” (p.343) Abandonada por su amante, “trágica y bella como una esfinge”, se vengará intentando asesinarle en el lecho, “en sádica voluptuosidad de dolor y sangre.” (p.361) Similar interpretación depravada de lo metafísico la encontramos en el “ideal monstruoso” de Espina Porcel, la “Quimera mortal”, símbolo del “idealismo prisionero de la materia”:

Aunque Silvio era complicado, no abarcaba la complicación de Espina, su goce en el pesimismo, su desprecio sarcástico de toda bondad y de toda fe, ni menos suponía cuál era el ideal monstruoso- irrealizable dentro de la civilización, semejante al de las reinas y heroínas fabulosas, decapitadora del hombre con quien han palpitado- de la Porcel herida de muerte. Aquella soñadora, a quien la morfina había abierto breves instantes el paraíso, guardaba particular rencor a los que sólo se lo habían hecho entrever; y cuando fumaba, muda, entornando los ojos, veía entre nubes de púrpura tiendas asirias, cabezas exangües que agarraban por los negros cabellos blancas manos, y suspiraba, porque ya

Mme. Astiné Aravian dirá: “J’arrive de Constantinople et de partout..” (Maurice Barrés, *Les déracinés*, Brodard et Taupin Imprimeur-Relieur, Le Livre de Poche, Paris, 1967, p. 110); Madame Z..., “Elle alla découvrir Ceylan et Bénarès, l’Himalaya et les héros du livre de la Jungle.” (Jean Lorrain, *Fards et Poisons*, op.cit., p. 302); y la bailarina Rosita, de Valle-Inclán, viajará a la India con el mismo propósito:

En el misterio de su tez morena, en la nostalgia de sus ojos negros, en la flor ardiente de su boca bohemia, vivía aquella quimera de admirar en libertad tigres y leones. Las fieras rampantes y bebedoras de sangre que hace tantos siglos emigraron hacia las selvas lejanas y misteriosas donde están los templos del sol. (Ramón María del Valle-Inclán, *Rosita*, en *Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993 (7ª ed.) pp. 42 y 43)

¹⁵⁵ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op.cit. CXI, p.434

¹⁵⁶ Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p.29

el mundo antiestético ha olvidado los ritos de la fábula hermosa y cruel...¹⁵⁷

Cuando en el prólogo a *América* (1927)¹⁵⁸ Hoyos describía el sentido de su trayectoria literaria, resumía así los asuntos de sus primeras creaciones:

Primero, escribí cuentos y novelas sin importancia ni trascendencia. Eran leves conflictos del amable vivir mundano, algún postulado de aristocrática vanidad o conflicto de dinero; ahí estaba todo. Alguna vez una ligera trascendencia ponía algo como una sombra en el escrito, pero todavía transcurría sin grandes complicaciones ni extraordinarios recovecos.

Sabía, claro está, que en la mundana existencia hay problemas más hondos, conflictos que no resbalan a flor de piel, inquietudes anímicas, filosóficas y hasta metafísicas, pero aquello era cosa vedada, algo así como la *ciencia del Bien y del Mal* contenida en la manzana o los secretos del famoso cofre de Pandora. (p.6)

Las novelas juveniles de Hoyos no describían el lujo y la inmoralidad de las costumbres de la aristocracia, ni realizaron una crítica social de las clases altas, con el objeto de forjar un discurso ideológico, como habían hecho la novela aristocrática de la Restauración y la influida por el Naturalismo de Zola. El marqués quería ofrecer tan sólo un cuadro realista,

¹⁵⁷ Emilia Pardo Bazán, *La Quimera*, op. cit. p.425. La Nardo sentirá el mismo rencor por sus amantes en el momento de huir “ella sola con el tesoro instantáneo de su gozo”:

Aurelia no decía nada ya, pero almacenaba rencor contra aquel testigo que copiaba con sonrisas su única seriedad.

Sólo se volvía él formal cuando oía “¡oy!” de Aurelia, contacto de infinito, un “oy” sin hache, porque era mucho más momentáneo que el hoy de hoy, verdadero punto vivo del vivir, el único tropiezo verdadero de la vida con la vida, el punto de unión de dos vidas. (Ramón Gómez de la Serna, *La Nardo*, op. cit., p.78)

¹⁵⁸ Antonio de Hoyos y Vinent, *América. El libro de los orígenes*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1927

pero imparcial, de las pasiones y los desastres del amor entre las clases altas; y para ello, adoptó como modelos las novelas psicológicas de Paul Bourget y D'Annunzio. En *Frivolidad*, una cita de Robert Browning demuestra el interés que sentía ya Hoyos por lo psicológico: “Ce qu’il y a de plus digne d’être montré aux hommes c’est une âme humaine..” (*sic*). Sus primeras novelas son aristocráticas por la sencilla razón de que ese era un mundo que conocía bien.¹⁵⁹ En los libros siguientes, el erotismo del marqués se desarrolla en nuevos ámbitos, a través de los contactos de sus aristócratas con las clases bajas y con el conocimiento de las pasiones de “la vida vulgar” (esto es, de la vida sensible), creciendo gradualmente en extensión y complejidad; en ellos, saldrán a la luz los “mil problemas áridos, ásperos, ardientes y crepitantes” de la pasión amorosa, que había encontrado representados simbólicamente en la síntesis flaubertiana de *La Tentation de saint Antoine* (1874):

El espanto trágico de la vida sexual ofrecióme, como en su libro *La Tentación de San Antonio* dice Flaubert, infinidad de facetas o variedades. Por un lado lindaba con la biología, por el otro con la metafísica.¹⁶⁰

¹⁵⁹ “Lo que representó en sus albores literarios un medio desfavorable, capaz de ahogar sus nacientes facultades, le sirve ahora como elemento valioso para su producción novelesca. Hoyos conoce bien su mundo. Cuando en sus relatos hace intervenir personajes de alta clase social, los diseña con la rapidez, la sobriedad y la firmeza de un pintor, que se sabe de memoria el modelo.” (prólogo de Vicente Blasco Ibáñez a Antonio de Hoyos y Vinent, *Los toreros de invierno*, “Biblioteca Llamada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Biblioteca Hispania, [1918] p.17)

¹⁶⁰ Antonio de Hoyos y Vinent, *América*, *op.cit.*, p.7. En *Der Zauberberg* (1924) de Thomas Mann, el doctor Krokovsky, siguiendo las ideas del psicoanálisis de Freud, habla también de la “infinidad de facetas” del instinto sexual:

De todos los instintos naturales [el instinto sexual] -aseguraba-, era el más voluble y sensible, poseía una inclinación natural al extravío y una funesta perversión, lo cual no tenía nada de extraño, pues ese poderoso impulso era muy complejo y -por armónico que pareciese el conjunto- su misma esencia estaba compuesta por infinidad de facetas, por infinidad de perversiones. (Thomas Mann, *La montaña mágica*, Barcelona, Edhasa, 2008, 5ª reimpresión, traducción de Isabel García Adánez, p.183)

CAPÍTULO IV. Las pasiones “de la vida vulgar”

1

La Decadencia (1909) está encabezada por “The Conqueror Worm”, el poema alegórico incluido por Allan Poe en *Ligeia* (1838).¹⁶¹ Imitando a la Pardo Bazán en *La Quimera*, Hoyos incluye también -a modo de proemio- una pieza teatral con personajes simbólicos.¹⁶² El drama comienza con el motivo del viaje de la barca de Caronte: “Al lento mecer de las ondas, una barca avanza hacia la Isla de los Muertos.” (p.11) A las puertas de “la ciudad maldita”, las alegorías de los Goces danzan en un baile de máscaras, y en su agitación “las caretas han caído y muéstrase la verdad de los rostros.” (p.12) El Bufón anuncia que se va a representar “la trágica farsa de la vida” (p.13), en la que “lo trágico y lo grotesco inseparables, irán enlazados.” (p.13)

¹⁶¹ Antonio de Hoyos y Vinent, *La Decadencia. Los Emigrantes*, Madrid, Artes Gráficas “Mateu”, 1909. El significado alegórico del poema (en un teatro se representa el drama del Hombre: asediado por la Locura, el Pecado y el Horror, sucumbe, como todas las cosas, ante el “Vencedor Gusano”) y su atmósfera de pesadilla lo reflejará Poe en otro cuento posterior: *The Mask of the Red Death* (1842), que - como veremos más adelante - también dejó huella en la obra de Hoyos. La traducción del poema en *La Decadencia* es de Eduardo Marquina.

¹⁶² La pieza teatral de Hoyos se titula “Las emigraciones sentimentales. Proemio a una tragedia para fantasmas”. En la “obrilla de teatro” que sirve de introducción a *La Quimera* (“SINFONÍA / LA MUERTE DE LA QUIMERA / TRAGICOMEDIA DE DOS ACTOS, PARA MARIONETA / PERSONAJES”) la “alta aspiración” del arte está simbolizada por la Quimera; en la de Hoyos, las figuras centrales son la Lujuria y la Muerte.

Pero el proemio de Hoyos es, además, un extracto de los motivos de la simbología erótica de *La Tentation de saint Antoine* (1874) de Flaubert.¹⁶³ Haciéndose eco del diálogo de la Muerte y la Lujuria, El Filósofo sentencia: “No hay sino dos verdades: la vida y la muerte. *Créer y détruire*” (p.13); la Lujuria es “la madre de la vida.”¹⁶⁴ La figura de El Monje rememora al San Antonio de Flaubert tentado por el Demonio en los desiertos de la Tebaida con “la espectral sutileza de las apariciones”. El fastuoso cortejo de la Reina de Saba es ahora el de Salomé. La heroína fatal del decadentismo, rodeada de la suntuosidad y magnificencia de Oriente, baila desnuda ante el Monje, cubierta de piedras preciosas, tal como aparecía en *L'Apparition* de Gustave Moreau, con todo su poder de depravación y misterio; y como después la interpretó Des Esseintes: “la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite”¹⁶⁵ :

¹⁶³ La influencia de *La Tentation de saint Antoine* en *La Quimera* (según la condesa: “Una de las maravillas de la prosa y el simbolismo.”, Emilia Pardo Bazán, *La Literatura Francesa Moderna, El naturalismo*, en *La Quimera*, (ed.), Marina Mayoral, *op. cit.* p. 170, nota 42) hace pensar que la novela de la condesa sea la fuente intermedia entre Hoyos y Flaubert. M.^a del Carmen Alfonso García ve en los personajes simbólicos del marqués la influencia de Maeterlinck (*Una figura*, *op.cit.* pp. 6 y 7). En todo caso, el proemio del marqués es una clara muestra del espíritu poético y el saber sintético simbolista: el símbolo une el cuerpo y el alma, la biología y la metafísica.

¹⁶⁴ Se trata de una de las lecciones de *La Philosophie dans le boudoir* (1795) del Marqués de Sade, que Flaubert ilustra en su libro con el abrazo de La Lujuria y La Muerte (Gustave Flaubert, *La Tentación de San Antonio*, Madrid, Siruela, 1988, pp.199 y 200):

- LA LUJURIA.- Mi cólera vale por la tuya. Aúllo, muerdo. Tengo sudores de agonizante y aspecto de cadáver.
- LA MUERTE.- Soy yo quien te hace severa; ¡abracémonos!
- (LA MUERTE *sonríe*, LA LUJURIA *ruge*. *Se cogen por el talle y cantan juntas*.)
- ¡Acelero la disolución de la materia!
- ¡Facilito la dispersión de las semillas!
- ¡Tú destruyes, para mi renovación!
- ¡Tú engendras, para mi destrucción!
- ¡Activa mi poder!
- ¡Fecunda mi podredumbre!

¹⁶⁵ “Elle n'était plus seulement la baladine qui arrache à un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut; qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi, par des remous de seins, des secousses de ventre, des frissons de cuisse; elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche.” (Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, *op. cit.* p.86)

Entonces he oído una música lejana, inefable; ha herido mi olfato aroma suavísimo, y en el encanto de la noche, bajo la gloria del firmamento, que se tendía como un gran manto azul tachonado de luceros, he visto venir á mí, por una calle donde las palmeras formaban bóveda, un cortejo. Llevados por gigantescos nubios, los dromedarios y los elefantes, enjaezados de brocados bordados de carbunclos, hacían oscilar las marfileñas torres en sonoro tintinear de las campanillas de oro y plata; los músicos tañían extraños instrumentos, los danzarines trenzaban bailes, y las esclavas, desnudas bajo el iris de las piedras preciosas, aventaban al aire sus incensarios. En el centro de la cabalgata venía la hija de Herodías. Sus cabellos eran dorados como rayos de sol, y sus labios rojos como corales. En sus pupilas verdes había el misterio atrayente de las cábalas. Sus senos, herguídos [*sic*] como colinas de Sión, desaparecían bajo el venenoso fulgor de las esmeraldas y el suave nacarado de las perlas; sus caderas, redondas como costados de ánfora, sostenían el ceñidor de diamantes y ópalos que, cerrado por un gran joyel de crisopacios, mantenía el velo tejido con raras flores; y en su cabeza lucía, como zodiaco de luz, la tiara diamantina. Y Salomé danzó ante mí, y ante mí ha rituado sus lascivias perversas meciéndose como un gran nardo indiano que matase en un sueño de voluptuosidad. Sus ojos lucían, y sus labios entreabiertos eran ofertores. Sus senos temblaban como palomas asustadas. Su talle se cimbreaba como palmera de Líbano... Y la princesa de Judea brindóme el don de su cuerpo. É imploré el nombre del Señor, y la visión evaporóse. Y entonces el demonio de las fornicaciones huyó por los aires con un gran alarido. (16 y 17)

Como en el episodio de Flaubert, desfilan seguidamente ante el Monje los dioses del paganismo, las religiones misteriosas y terribles de Oriente¹⁶⁶, los Monstruos y Quimeras de la imaginación:

En el horror de una visión nocturna han desfilado luego ante mí los Dioses, con los misterios y encantos del politeísmo, las raras encarnaciones de los Vedas, los

¹⁶⁶ Cfr. “[...] les vieilles, monumentales, cruelles et compliquées religions de l’Indoustan...” (Charles Baudelaire, “Un manguier d’opium”, en *Les Paradis artificiels*, op. cit., p.120)

bárbaros sacrificios de los indostánicos y la mansedumbre de los Budistas. Y he implorado á dios, y todos han caído en la eterna noche.

Han llegado luego en alas del huracán, que alzaba olas de arena altas como pirámides, los Grifos y Basiliscos, los Unicornios y los Centauros, las Esfinges y las Quimeras, hablándome de los enigmas de la Metempsícosis; y he sentido un gran impulso de espanto; pero he implorado al Señor, y todas han huído. Entonces en mi espíritu se ha hecho la calma y ha lucido un gran sol de verdad. (p.17)

Las palabras de El César de *La Decadencia* están inspiradas en la escena en que San Antonio, transfigurado en el rey Nabucodossor, “se harta de libertinaje y de exterminio.”¹⁶⁷ Observado con un enfoque más amplio, el episodio evoca las numerosas páginas de Flaubert que, dispersas por toda su obra, exaltan la magnificencia de los vicios y los delitos del mundo antiguo; y, asimismo, las referencias a la Roma de los Césares que hizo Gautier en *Mademoiselle de Maupin* (1835-1836) y en sus relatos fantásticos.¹⁶⁸ Sin embargo, en la novela del marqués, las fuentes directas del motivo son Rachilde, que lo empleó para ilustrar el espíritu de la decadencia: “Dans l’antiquité [...] le vice était sacré parce qu’on était fort.

¹⁶⁷ Gustave Flaubert, *La Tentación de San Antonio*, op. cit. p.66

¹⁶⁸ En todo caso, la admiración por los crímenes de la Antigüedad se origina en Sade. El “divino marqués” creía que la superioridad de los antiguos se debía a que:

[...] casi todas estas desviaciones del libertinaje y esos gustos tan curiosos [...] que hoy llaman ridículamente la atención de las leyes antiguamente no eran más que distracciones, costumbres perfectamente lícitas o incluso ceremonias religiosas...” (Marques de Sade, *Justine*, op.cit., p.307)

Respecto a los crímenes y la corrupción de Roma, el Claudio Borja de *A los pies de Venus* (1926) juzga preferible “aquella época del Renacimiento, en la que no se respetaba otra ley que el propio deseo”, pareciéndole despreciable la vulgaridad de los tiempos modernos:

El salvajismo de los mencionados procedimientos -pensó Claudio- nos espanta, porque tenemos un alma diversa a la de entonces; porque hemos perdido las nociones del arte de morir, amando más la vida con todas las cobardías que los hombres del Renacimiento no conocieron por estar convencidos de que morirían jóvenes. (Vicente Blasco Ibáñez, *A los pies de Venus*, en *Obras completas*, III, op.cit. p.1143)

Dans notre siècle, il est honteux parce qu'il naît de nos épuisements..” ¹⁶⁹ ; y Lorrain, que le contagia a Hoyos el interés por extraer de las páginas de la Historia “las fantásticas figuras aureoladas de vicio”:

Hubo un tiempo en que, hastiado de la vulgaridad de los placeres, quise brindarme un espectáculo digno de los Dioses. Como Júpiter, fulminé el rayo sobre la ciudad dormida y vi surgir las llamas, que como grandes lenguas de fuego lamían la azulada superficie de los cielos. Después deseé interrogar al misterio de mi origen, é hice abrir el vientre de mi madre. Ya que no en el crear, quise igualarme á los inmortales en el destruir -¿no es igual á Dios quien puede deshacer la obra de Dios?--; y como tenía en mi mano el hilo de su vida, los hombres se posternaron ante mí. É hice chasquear mi látigo sobre el rebaño; clamaron de miedo y se arrastraron besando el suelo donde posaba mi planta. Asqueado ante su cobardía, sentí sed de exterminio y sangre, y les arrojé á la muerte. En el Circo, mezclado con el *¡Ave César!* de los gladiadores, oí como una música salvaje las imprecaciones y los lamentos, las súplicas y las maldiciones, y vi palpar los cuerpos bajo las garras de los leones, y sentí crugir las carnes entre las fauces ensangrentadas de los tigres y las panteras. (pp.20 y 21) ¹⁷⁰

En los anatemas que dirige el Monje a La Cortesana encontramos las encarnaciones sucesivas de la Mujer Fatal a lo largo de la historia, un motivo que está relacionado con el de las “hermosas difuntas” y la leyenda vampírica:

¹⁶⁹ Rachilde (Eymey, Marguerite), *Monsieur Vénus*, op. cit. pp. 103 y 104. Rimbaud expresaba esta nostalgia del mundo antiguo en el poema “Soleil et Chair”, escrito en 1870 : “- Parce qu'il était fort, l'Homme était chaste et doux.” (Arthur Rimbaud, “Soleil et Chair”, *Poésies complètes*, [Paris], Librairie Générale Française, 1998, p. 127)

¹⁷⁰ De Fréneuse evocará la voluptuosidad cruel de la Roma de Nerón: “Oh! Néron buvant avec délices les larmes des martyrs, la volupté sinistre des Augustans jetant aux préteurs la pudeur et l'effroi des vierges chrétiennes, les éclampsies de joie forcenée et féroce, dont s'emplissaient les lieux infâmes avant les jeux sanglant du cirque, et les jeunes filles, les enfants et les femmes livrés deux fois aux bêtes, au tigre et à l'homme!” (Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit. p.220)

Se mostró en la antigüedad remota a los padres del desierto, ha manejado sutiles venenos en las cámaras principescas y en las alcobas cardenalicias de la Edad Media [...] ha paseado en trineo florido de rosas por los helados estanques trianonescos. (pp. 18 y 19)¹⁷¹

La Cortesana es la alegoría de la Lujuria y el instrumento del Diablo: “La lujuria es una llama del Infierno que destruye nuestra vida.”¹⁷² Su imagen tentadora y de muerte se configura en *La Decadencia* a través de la vieja iconografía de doncellas abrazadas por demonios¹⁷³ y de los símiles barrocos del erotismo macabro de Baudelaire:¹⁷⁴

¹⁷¹ “La fascinación de las hermosas difuntas, especialmente las grandes cortesanas, las reinas lujuriosas, las famosas pecadoras, fascinación que había sugerido a Villón la balada de las *dames du temps jadis*, sugerirá a los románticos, probablemente bajo el influjo de la leyenda vampírica, la figura de la Mujer Fatal encarnada sucesivamente en todos los tiempos y en todos los países, un arquetipo que reúne en sí todas las seducciones, todos los vicios y todas las voluptuosidades. “ (Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, op.cit. pp. 391 y 392). El motivo de los amores con una muerta fue una de las obsesiones de Gautier; véase, por ejemplo, a la cortesana Clarimonda en *La Morte amoureuse* (1836):

Je me suis bien fait attendre, mon cher Romuald, et tu as dû croire que je t'avais oublié. Mais je viens de bien loin, et d'un endroit d'où personne n'est encore revenu; il n'y a ni lune ni soleil au pays d'où j'arrive; c'est n'est que de l'espace et de l'ombre; ni chemin, ni sentier; point de terre pour le pied, point d'air pour l'aile; et pourtant me voici, car l'amour est plus fort que la mort, et il finira par la vaincre. Ah! que de faces mornes et de choses terribles j'ai vues dans mon voyage! (Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, en *Contes et récits fantastiques*, [Paris], Librairie Générale Française, 1990, p. 102).

El estudio que hizo Gautier de la mano de la cortesana Imperia en *Emaux et Camées* (1852) puede ser también la fuente del motivo en *La Decadencia*: “A-t-elle joué dans les boucles / Des cheveux lustrés de don Juan, / Ou sur son caftan d'escarboucles / Peigné la barbe du sultan.” (Théophile Gautier, “Etude de mains”, *Emaux et Camées*, [Paris], Charpentier, op. cit., pp. 8 y 9)

¹⁷² El Diablo aparece bajo el aspecto de un cadáver coronado de rosas y con cuerpo de mujer en *La Tentation de saint Antoine*. Y de Clarimonda dice Gautier que “jamais Satan n'a mieux caché ses griffes et ses cornes.” (*La Morte amoureuse*)

¹⁷³ Una mujer abrazada por su amante recordaba a Hoyos “ciertas lacas chinas y ciertos caprichos al aguafuerte en que un vampiro, una araña enorme ó la Muerte misma poseen á una hembra de maravilla.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *Estocadas y zapatetas*, op. cit. p.18)

¹⁷⁴ “- Et pourtant vous serez semblable á cette ordure, / A cette horrible infection, / Étoile de mes yeux, soleil de ma nature, / Vous, mon ange et ma passion! // Oui! Telle vous serez, ô la reine des grâces, / Après les derniers sacrements, / Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses, / Moisir parmi les ossements. // Alors, ô ma beauté! Dites à la vermine / Qui vous mangera de baisers, / Que j'ai gardé la forme et l'essence divine / De mes amours décomposés!” (Charles Baudelaire, “Une Charogne” (XXIX), *Les Fleurs du Mal*, op.cit., pp.162-164)

¡Silencio, hija de Eva! Fuiste cómplice de la serpiente para tentar al hombre. Eres manantial de dolor y muerte. Bajo tus carnes de nieve, que han de ser pasto de gusanos, veo la rígida glaciación de tu esqueleto; en tus ojos, que roban al firmamento el sombrío fulgor de la noche, contemplo las vacías cuencas de la calavera; y en tus labios, que fingen dulzuras, creo percibir un hedor de podredumbre. (p.19)

Dos citas cierran los preliminares de *La Decadencia*: una de Dante Gabriel Rossetti, y otra de Jean Lorrain; ambas ilustran el temperamento pasional de los héroes de Hoyos y su “deseo de sensaciones vehementes”:

Hay almas débiles, altivas y apasionadas, que no pueden sacrificar sus deseos ni renegar de su ideal. Y así su vida sentimental es una extraña mezcla de caídas y redenciones, de indulgencias vergonzosas y de abnegaciones heroicas.

Una falta se redime con un martirio voluntario, y hoy una buena obra hace perdonar el error de ayer. Gustosas se arrancarán los ojos, y así entrarán mutiladas en el reino de Dios. Lo que no pueden arrancarse es el deseo de sensaciones vehementes que hacen de su corazón un abismo de egoísmo involuntario y doloroso. (p.27)

Y ese soplo huracanado no tiene lugar solamente en la Naturaleza. Hay ráfagas morales intelectuales, huracanes físicos. He conocido existencias durante años y años envueltas en suave placidez, honradas y tranquilas, desgajadas en un momento y agitadas en furiosos vaivenes por inesperada tormenta pasional. (p.27) ¹⁷⁵

¹⁷⁵ Cfr. la entrevista concedida por Hoyos a Alfonso Camín:

- ¿Cómo cree usted que ha de ser la novela?
- Como la vida. Yo sé que hay vidas diáfnas y cristalinas, como el cielo de un paisaje de Patinir, que se deslizan en una placidez de égloga; pero sé también de existencias devastadas por huracanes de pasión; sé de corazones que sangran bajo la máscara de un perenne sarcasmo, y de frentes dobladas bajo el baldón de una vergüenza. Y en esa tristeza inmensa de ciertas vidas en que la tentación ha sido más fuerte que las ideas, creencias y sentimientos, está la moral de esas historias. (*op.cit.* p.126)

Junto a las fuentes señaladas, el motivo de “las vidas pasionales” de Hoyos emparenta a sus personajes con las amantes de “passion tenace” de Baudelaire y con el “héroïsme de l’excès” de Barbey d’Aurevilly, en donde Hoyos encontrará nuevas claves para otro de sus motivos preferidos: el de los estragos de la pasión. Se ha subrayado el fundamento pasional de sus novelas: “Lo suyo es el contraluz en que, sobre el fondo de la existencia, destaca la actitud pasional del ser humano.” (Francisco Carmona Nenclares, “El pecado y la muerte: Antonio de Hoyos y Vinent”, en *La prosa literaria del novecientos, I. Crítica*, Madrid, Ediciones Mediterráneo, 1929, p.119)

El capítulo I de *La Decadencia* (“El Exodo”) va encabezado por un fragmento de Baudelaire alusivo al exilio del matrimonio protagonista en París.¹⁷⁶ La figura de Águeda, evocando su infancia fuera de su país, está inspirada en la “infante en robe de parade” del poema de Samain que abre *Au jardin de l’Infante* (1893):

Mon Ame est une infante en robe de parade,
Dont l’exil se reflète éternel et royal,
Aux grands miroirs déserts d’un vieil Escorial,
Ainsi qu’une galère oubliée en la rade.

La rememoración del pasado de la joven aristócrata española incluye también los “viejos retratos de Infantas-niñas y de pálidos Príncipes atormentados” de la Casa de Austria pintados por Velázquez.¹⁷⁷ La

¹⁷⁶ “Quelle est cette île triste et noire ? / - C’est Cythère, / Nous dit-on, un pays fameux dans les chansons, / Eldorado banal de tous les vieux garçons. / Regardez, après tout, c’est une pauvre terre.” (“Un voyage a Cythère”, *Les Fleurs du Mal*, op. cit. p.446). La contemplación del París nocturno por Águeda recoge también el elemento baudelairiano de la luz artificial de la ciudad:

En la noche sombría, anubarrada, los boulevares se abrían á su vista como grandes ríos de luz. Frente a ella, teatral en la blanca claridad de los arcos voltaicos, el pórtico del *Grand Hotel* cobijaba el cosmopolita ferial; más arriba, en la plaza de la Ópera, los atrios y logias del lírico teatro tenían, bañados en la azulada luz de las barras incandescentes, el prestigio de una evocación romántica [...]. A lo largo de las aceras, los comercios, abiertos aún á aquella hora temprana, brillaban en loca exhibición de vanidades; los escaparates de objetos de arte emulaban las elegancias versallescas; las tiendas de modas eran escuela de pecado, y de las joyerías surgía un iris luminoso como el chisporrotear de una hoguera mágica. (p.42)

¹⁷⁷ Para Hoyos, Velázquez fue el pintor por antonomasia de la decadencia de la Casa de Austria: “Velázquez, que es, sin embargo, infinitamente español, nos ofrece otra tragedia, la tragedia de un fin de raza, la de los Reyes, los Infantes, los validos y los bufones, la misteriosa tragedia que culmina en Carreño con el retrato de Nuestro Señor el rey Don Carlos II.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *Mientras en Europa mueren...*, op. cit. p. 8)

descripción del retrato de Águeda vestida con guardainfante une la imagen de fondo de El Escorial del poema de Samain y la técnica de la evocación histórica, a partir de un cuadro, que ensayará años más tarde Manuel Machado (*Apolo*, 1911), con el retrato de la infanta Margarita:

[...] sobre la chimenea, y encerrada en frondosas labores de madera, una Infanta española, una de esas Infantas niñas de la casa de Austria, pálida y triste, con el estigma de la decadencia de su raza, sonreía inexpresiva, fastuosa en el pomposo guardainfante carmesí recamado de plata, sosteniendo con sus dedos largos, frágiles, traslúcidos, el rico pañuelito de viejos encajes de Flandes, mientras que al fondo, al través de un ventanal, divisábase el ascético paisaje de un Escorial de ensueño. (pp.150 y 151) ¹⁷⁸

La semblanza de sus ilustres antepasados reúne elementos de la vida heroica y turbulenta de las familias nobiliarias de Valle-Inclán: la grandeza feudal de “la heroica raza de los Abarcas de Tineo, héroes o locos” (p.33), la aureola aristocrática y el orgullo de casta del tío Rodrigo, “aquel romántico hidalgo que soñó con revivir las edades heroicas”, y el vehemente

¹⁷⁸ “Lo que he procurado es rendir en mis versos toda la elegancia, toda la decadencia, toda la infinita amargura de la deliciosa infanta...” (*La guerra literaria (1898-1914)*, en Manuel Machado, *Alma. Apolo, op. cit.* p.121. El retrato de Hoyos incide en los mismos elementos descriptivos del poema de Machado:

Como una flor clorótica el semblante,
que hábil pincel tiñó de leche y fresa,
emerge del pomposo guardainfante,
entre sus galas cortesanas presa.

La mano -ámbar de ensueño- entre los tules
de la falda desmáyase, y sostiene
el pañuelo riquísimo, que viene
de los ojos atónitos y azules.

Italia, Flandes Portugal... Poniente
sol de la gloria, el último destello
en sus mejillas infantiles posa...

Y corona no más su augusta frente
la dorada ceniza de cabello,
que apenas prende el leve lazo rosa.

misticismo de Elvira, la abuela de Águeda, que poseía “la neurótica energía de las grandes místicas castellanas” (p.39), revelan el gusto de Valle-Inclán por resucitar las exaltadas pasiones del pasado.¹⁷⁹

El motivo de la infanta como imagen de la virgen desgraciada, cuya tristeza tiene como fondo la España tenebrosa de los autos de Fé, sus historias de hechizos y exorcismos, de frailes fanáticos y monjas embrujadas¹⁸⁰, se enlaza, en *La Decadencia*, con el estereotipo femenino creado por Dante Gabriel Rossetti en su famoso poema, “The Blessed Damozel”, modelo de las candidas heroínas de “castidad prerrafaélica” del modernismo, a cuya belleza doliente fue Hoyos tan sensible:

Era la suya belleza suave de cristiana imagen. El cuerpo, perfecto en la armonía de sus líneas, tal vez un poco alargadas, realizaba el ritmo perfecto de la forma, más cerca quizás, aunque sin llegar á ella, de la morbosa rigidez de las figuras cuatrocentistas que de voluptuosas exuberancias [...] Bajo la gasa negra, el rostro, ligeramente ovalado, correcto, se mostraba bañado en la inefable luz de su sonrisa. En el cutis de lechosa albura, apenas florecido de rosa en las mejillas, trazaba el carmín de la boca su suave línea ondulosa, y los ojos... Los ojos hacían pensar en el celeste de los cielos y en los sueños de los niños, en la mirada del Arcángel y en el manto de las vírgenes. Eran grandes, azules, serenos, claros, tal vez un poco tristes, con la inconsciente tristeza de las almas delicadas. Su dulzura se desbordaba por el rostro, entero en luz de gracia;

¹⁷⁹ Este sentido aristocrático de la existencia, grande en virtudes y vicios, es el que preside las memorias del Marqués de Bradomín; véase la madre de Xavier en la *Sonata de Otoño* (1902): “De reclamar varonía las premáticas nobiliarias y las fundaciones vinculares de su casa, hubiera entrado en un convento, y hubiera sido santa a la española, abadesa y visionaria, guerrera y fanática.” (Ramón María del Valle-Inclán, *Sonata de Otoño. Sonata de invierno (Memorias del Marqués de Bradomín)*, Madrid, Espasa Calpe, 1986 (13ª ed.), p.65)

¹⁸⁰ El motivo siempre interesó a Hoyos, que lo retoma en un cuento de 1916, *La Infanta de España. Historia de embrujamiento*. Este cuento -inspirado en *The Birthday of the Infanta*, en *A House of Pomegranates* (1891) de Oscar Wilde- pertenece a la colección de cuentos de *Los cascabeles de Madama Locura* (1916) y sirvió de preámbulo a las crónicas de *Mientras en Europa mueren...*, en *Los Contemporáneos*, 418: diciembre 1916.

sabían mirar, cobijados bajo la gloria de oro de la cabellera, que peinaba en bandos, no rígidos y hieráticos, sino ligeros, vagamente ondulados, nimbaba de pálida luz la pura frente, tranquilos, seguros de que nada enturbiaría su pureza, sin procacidad ni turbación, sin humildad ni apasionamiento, puros como los de un niño. (pp. 29 y 30) ¹⁸¹

La peripecia vital de Águeda, último eslabón de los Abarcas de Tineo, se inscribe dentro del tema de la decadencia y de sus personajes *fin de race*.

¹⁸² Pero, relacionado con él, está otro de los motivos preferidos de Hoyos

181

The blessed damozel leaned out
From the gold bar of Heaven;
Her eyes were deeper than the depth
Of waters stilled at even;
She had three lilies in her hand,
And the stars in her hair were seven.
Her robe, ungirt from clasp to hem,
No wrought flowers did adorn,
But a white rose of Mary's gift,
For service meetly worn;
Her hair that lay along her back
Was yellow like ripe corn. ("The Blessed Damsel", *Poems*, London, 1870)

El misticismo sensual de Rossetti influye en las castas heroínas del joven Valle-Inclán, como la Rosarito de *Femeninas* (1895) -luego en *Jardín umbrío*, edición de 1920: "Vista a la tenue claridad de la lámpara, con la rubia cabeza en divino escorzo; la sombra de las pestañas temblando en el marfil de la mejilla; y el busto delicado y gentil destacándose en penumbra incierta sobre la dorada talla, y el damasco azul celeste del canapé, Rosarito recordaba esas ingenuas madonas pintadas sobre fondo de estrellas y luceros." (Ramón María del Valle-Inclán, "Rosarito", en *Jardín Umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*, Madrid, Espasa Calpe, 1996 (9ª ed.), p.153). Azucena, la heroína de Hoyos de *Bohemia triste* (1909) tiene la gracia de un "serafín boticellesco" y el misticismo enfermizo de las vírgenes de Romero de Torres: "la blonda niña, heredera del mal paterno, languidecía inclinada sobre las novelas de amor que leía incesantemente, o pasaba las horas muertas con las manos cruzadas, estáticas las pupilas de cielo, sumida en sus ensueños", (p.2); manos de Gioconda, "[...] tal vez profanadas tras de alguna puerta por la brutalidad de un hombre.." (p.5). La religiosidad teñida de erotismo de Valle-Inclán ha sido estudiada por Ángela Ena Bordonada en "Sobre la religión y lo religioso en la obra de Valle-Inclán", *Ilu.Revista de ciencia de las religiones*, nº 3, 1998, pp.33-50.

¹⁸² Dentro de este grupo de motivos afines, que giran en torno a la idea de la finitud y la decadencia, se encuentra el del fin de las grandes civilizaciones y la destrucción de la belleza artística, uno de los más característicos del *fin de siècle*. Como en tantos otros casos, incorpora elementos de la sensibilidad romántica ("Grecian grandeur with the rude / Wasting of old Time..", de Keats, "On Seeing the Elgin Marbles"; "imperios / de que ni el nombre queda..", de Bécquer, Rima V), y del predecadentismo ("Marius, as he listened, seemed to foresee a grass-grown Forum, the broken ways of the Capitol, and the Palatine hill itself in humble occupation...", de Walter Pater, *Marius the Epicurean*, London, Macmillan, 1885, p. 198); en Hoyos: "[...] los viejos vándalos, rota la magia que les arrancó de la barbarie primitiva, volverán á los bosques sagrados á rehacer las falanges que han de asolar al mundo. Las ciudades prodigiosas, los palacios de ensueño, los colgantes jardines emuladores de los babilónicos vergeles, serán montones de ruinas, campos desolados." (*La Decadencia*, p.133) El motivo de Europa asolada por los bárbaros flotaba en el ambiente en los años previos al estallido de la primera Guerra Mundial, e incluso antes, estando muy extendido entre los escritores modernistas: "¡Los bárbaros, Francia! ¡Los bárbaros, cara Lutecia! / Bajo áurea rotonda reposa tu gran Paladín. / Del cíclope al golpe ¿qué pueden las risas de Grecia? / ¿Qué pueden las gracias, si Herakles agita su crin?"

por su matiz sentimental: el de la inocencia inmolada. Águeda es la víctima inocente que sufrirá "el estigma de la decadencia de su raza." Así, la novela se convierte en el relato de las calamidades, engaños y humillaciones que sufre la joven. En los capítulos de *La Decadencia*, Hoyos hace soportar a su heroína el calvario del adulterio, la prostitución, el robo y la persecución policial, al modo de otras jóvenes infelices y perseguidas, como la Clarissa Harlowe de Richardson (*Clarissa Harlowe*, 1747 y 1748), la Justine de Sade (*Justine*, 1791), la Suzanne de Diderot (*La religieuse*, 1797), la Simone de Barrès (*Du sang, de la volupté et de la mort*, 1894), la Rosarito de Valle-Inclán (*Femeninas*, 1895) o la Adria de Felipe Trigo (*La Altísima*, 1907), que jalonan, con sus ejemplos de "virtud desdichada", los pasos desgraciados de Águeda.¹⁸³

La complacencia sádica en ver sufrir y languidecer a una joven inocente ya estaba en la Azucena de *Bohemia triste* (1909), y volverá a aparecer en *El martirio de San Sebastián* (1917). Las escenas de este clase en *La Decadencia* tienen una clara ascendencia valle-inclanesca: Águeda será comparada con una mártir en el episodio en que cede a la lascivia de un judío millonario: "En la sacra penumbra, sobre los apagados tonos del brocado, el marfileño cuerpo se destacó como en un altar la litúrgica belleza

(Rubén Darío, "A Francia", *El canto errante*, (1ª ed.1907), en *Poesías*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952 (2ª reimpresión 1993), p. 313); también aparece en Salvador Rueda: "[...] y hacia el Imperio podrido de Roma, / que mancha la tierra, / va de los bárbaros a entrar retemblando / la atroz catarata." (Salvador Rueda, "Los bárbaros en Roma", *Friso poético*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, s.f., p. 69, selección de Rafael Pérez Estrada)

¹⁸³ En torno al motivo de la doncella perseguida gira el erotismo de los *Desengaños amorosos* (1647) de María de Zayas, en el que la virtud no siempre sale triunfante. En estas novelas cortas encontramos jóvenes hermosas y desdichadas que son envenenadas, emparedadas o degolladas por sus amantes, macabras venganzas de amor, suplicios que las bañan en sangre, enamorados celosos de "la bella muerte" de su dama, que ponen "los claveles de sus labios en los nevados copos." (María de Zayas, *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*, Madrid, Cátedra, 1983)

de una santa mártir.” (p.166) ¹⁸⁴ El amor que siente por un joven *bailaor* se describe evocando la crueldad de los sacrificios rituales de la antigüedad: “¡Lo irremediable se había cumplido! Aquello que miró siempre como un mito, aquello misterioso y terrible cual deidad implacable [que] todos invocaban por excusa, había devorado su nueva víctima.” (p.174)

La caída de la altiva aristócrata, rodando "como una perdida por comisaría y juzgados entre histriones y aventureros.." (p.197), y el asesinato de Samuel Ofir en una fiesta flamenca, durante una “noche trágica manchada de pasión y sangre” (p.197), prefiguran el trágico final de otros aristócratas del marqués (*La vejez de Heliogábalo*, 1912) y el turbio placer que sienten en el envilecimiento y la condena:

Y sintió la altiva, la orgullosa, la inabordable, con un ansia de rebajamiento y cobardía, un deseo de encanallarse, de caer bajo, muy bajo, y revolcarse en el barro, cubriendo de lodo la blanca túnica de sus candores, el noble manto de sus orgullos. (p.179) ¹⁸⁵

Exenta ahora de “aquella dulzura de cristiana imagen”, la belleza de Águeda comienza a parecerse a la de una “Judith boticellesca”, pasando a

¹⁸⁴ “María Rosario había dejado de temblar. Erguía inmaculada y heroica, como las santas ante las fieras del Circo. Yo insistí, con triste acento, gustando el placer doloroso y supremo del verdugo.” (Ramón María del Valle-Inclán, *Sonata de primavera*, Madrid, Alianza, 1995, p.95)

¹⁸⁵ En la historia de la condesa de V., una joven aristócrata arruinada y moribunda, que, empujada por la necesidad del lujo, toma como amante a un viejo banquero libertino, parece estar el germen del masochismo moral de la heroína de Hoyos: “La condesa V. [...] parecía precipitarse, hundirse en los placeres con áspera voluptuosidad [...] ¡Cualquiera hubiese creído que derrochaba la vida y que tenía prisa por terminarla!” (Jean Lorrain, *Las Quimeras*, en *El vicio errante*, op.cit. p. 74). María del Carmen Alfonso García subraya, en el personaje de Águeda, el motivo de la fragilidad y el mancillamiento de las “âmes fortes”, que Hoyos conocía por *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau: “Lo relevante no es mostrar el proceso de degradación espiritual de la protagonista, sino el recreo en las indignidades humanas, en la miseria de la que se viene abajo desde la formidable altura de sus sólidos principios.” (María del Carmen Alfonso García, *Una figura...*, p.119)

formar parte del catálogo de “las bellezas de cadalso” que inspiraron a Barbey d’Aurevilly (*Une page d’Histoire*, 1882), a los artistas prerrafaelitas y a decadentes como Lorrain, Barrés y Gustave Moreau:

Pálidas y grandes imágenes, terribles, sombrías y llenas de desolación; misteriosas amantes condenadas á titánicas vergüenzas ¿de donde venís? ¿Cuál será vuestro destino? ¿Dónde podrán ocultarse vuestros monstruosos amores? ¡Qué terrores y qué lástimas inspiráis! ¡Qué tristeza inmensa despertáis en el ser humano llamado á contemplar tanta vergüenza, tantos horrores, crímenes é infortunios!.

¹⁸⁶

La lascivia, las enfermedades y la locura son los estigmas malsanos de los aristócratas de *La Decadencia*, y anuncian las patologías sexuales del linaje maldito de los Briviesca de *El árbol genealógico* (1918). Víctimas de los males congénitos de su raza, representan la imagen pálida y grotesca de sus antepasados: el príncipe oriental Joseph Iskander, exiliado en París, “penúltimo representante de aquella raza de origen divino..”, había sido contagiado de “terribles males” en sus viajes por Oriente; y el príncipe Federico, heredero del Ducado de Noverlandia, frágil y equívoco en su lacerada belleza, “marcado por el sello de aquella cruel dolencia que pesaba sobre su raza como un estigma y que llevaba á sus vástagos por veredas de locura al jardín de la Muerte..” (p.66) será asesinado en “un albergue de marinería, rodeado de prostitutas y aventureros..” (p.199), verificándose así el infausto destino que pesa sobre todos como un maleficio, a imitación de

¹⁸⁶ Este fragmento de Gustave Moreau encabeza uno de los capítulos de *La Decadencia*. La admiración que sentía Hoyos por la pintura de Moreau hace que describa uno de sus cuadros más famosos, la *Conquista de la India por Alejandro el Grande*, contemplado también por el duque de Fréneuse en *Monsieur de Phocas*; el libro de Hoyos describe los “cortejos de salomónica magnificencia desfilando entre unicornios y basiliscos, hidras y quimeras, por una vegetación imaginaria ante el trono de astral magnificencia donde el Héroe alza la frente al cielo cobalto cernido de águilas..” (p. 62)

los aristócratas libertinos de Jean Lorrain ¹⁸⁷, y a modo de parodias de los mitos clásicos de la Antigüedad, como alegorías de un drama trágico, que ilustra, con sus azarosas vidas, el círculo eterno de las decadencias. ¹⁸⁸

En *La Decadencia* aparecen los salones cosmopolitas de la colonia extranjera en París, en cuyo “encantado paraíso” buscan refugio extraños personajes, a los que las pasiones y los vicios “les emigraron en interminable peregrinación por el mundo.” El motivo expresa la gran fascinación que ejercían sobre Hoyos las vidas turbulentas de esos grupos de la alta sociedad, de dudosa reputación, que viven entregados a los placeres del lujo y del amor mientras cumplen en el exilio la condena impuesta por sus delitos. Aves de paso que brillan en las estaciones de moda como “efímeras estrellas”, desfilando por salones y terrazas de hoteles de lujo, junto a objetos de arte de una “fragilidad simbólica”, entre los que se mueven como figurantes de teatro, rodeados por un halo de escándalo y de misterio. Pese al “encanto decadente” que irradian, estas criaturas no se libran de la mirada iconoclasta e irónica del marqués: imitando al Paul

¹⁸⁷ Cfr. *Monsieur de Phocas* y *Le vice errant*. El sino trágico de los héroes de Hoyos, para los que están cerradas las puertas de la redención, fue señalado por Cansinos-Assens: “[...] y así como en otras obras de la época los aristócratas abandonan el mundo de los privilegios para vivir la vida sana y diáfana de los artesanos o de la clase media -véase *Matrimonios morganáticos*, de Nordau, y *La Princesa Bebé*, de nuestro Benavente, y *Celia en los Infiernos*, de Galdós-, los personajes de Hoyos lo hacen para hundirse en los pantanos de la miseria y en las promiscuidades agitanadas. Es el reverso también de esas ascensiones que los personajes de la novela rusa -*Resurrección*, de Tolstoi- hacen hacia la verdadera democracia. Los personajes de Hoyos no siguen las luminosas huellas de estas figuras apostólicas, sino los turbios zigueos de M. de Phocas.” (Rafael Cansinos Assens, “Antonio de Hoyos”, en *Poetas y prosistas del novecientos*, Madrid, Editorial-América, 1919, pp. 231 y 232)

¹⁸⁸ “Edipo, Elena, todos los que su crimen emigró por la tierra sin hallar piedad ni perdón, tornarán á desfilar ante vosotros, porque la crueldad de las sociedades humanas emigra á los seres en perpetua peregrinación, así como la crueldad del sentir lanza las almas en perpetuo éxodo sentimental.” (*La Decadencia*, p.23). La idea de Nietzsche del Eterno Retorno (*Also sprach Zarathustra*, escrito entre 1883-1885) y el motivo de las repeticiones históricas de la decadencia aparecen en los ensayos de *La hora española* (1930). Para el marqués de Vinent, “lo que puede significar exquisitez, afán de lujo, amor al arte, decadencia” es patrimonio de todos los pueblos y de todas las épocas. (vid. *supra* p. 73). Azorín - en *La voluntad* (1902) - ya había relacionado el motivo de la danza de la humanidad con la *Vuelta Eterna* de Nietzsche: “La Vuelta eterna no es más que la continuación indefinida, *repetida*, de la danza humana.” (José Martínez Ruiz, *La voluntad*, Madrid, Castalia, 1984, p. 220, edición, introducción y notas de Edward Inman Fox.)

Langlois de Jean Lorrain (“le féroce chercheur de tares, Langlois le feuilleteur amusé de l’Album de Sem..”), Hoyos se complace cruelmente en descubrir su revés ignominioso y grotesco.¹⁸⁹

En el episodio de la fiesta organizada por “la *truoppe* española” afincada en París, en un cabaret que parecía “cueva o fragua sombría”, el marqués describe un cuadro pintoresco de la España romántica, “graciosa evocación de una musa gautieresca”, cuyos tópicos gustaba evocar Julito Calabrés - otro de los *alter ego* del marqués - en sus “disparatadas historias de un españolismo de pandereta”:

[...] marquesas que se fugaban con toreadores; duques que paseaban con cigarreras á la grupa de su jaca andaluza, camino de la plaza, bajo la amenaza de un juramento prestado por majo contrabandista ante la cruz trazada con su navaja sobre el tablero de una mesa de taberna; gitanas que predecían raros lances de brujería á incrédulos magnates; mujeres vampiros de rasgadas pupilas de gacela y labios escarlata que, erguidas en un paso de danza como serpientes, sabían dar la muerte en la voluptuosidad; leyendas de odio y amor en que figuraban tortuosos callejones, Vírgenes de los Dolores con el corazón atravesado por siete puñales de plata, bizantinos Cristos de largas melenas, bebedizos

¹⁸⁹ El motivo de los grupos cosmopolitas ya aparecía esbozado en *A flor de piel* (1907): “[...] reyes sin trono, príncipes, ladys inglesas, condesas italianas, millonarios americanos, artistas y cocotas, se mezclaban codeándose, salvados los abismos sociales.” (p.476); “[...] brillaban en aquel cielo esas efímeras estrellas, personalidades de raro cosmopolitismo que hufan dejando una estela de escándalo -duelos, quiebras, adulterios, suicidios.” (p.97) Los salones cosmopolitas de Hoyos son una réplica de los “salones de extranjeros advenedizos” de París y La Riviera francesa que muestra Jean Lorrain en *Le vice errant, Fards et Poisons* y *Poussières de Paris*: Niza, “c’est par excellence la ville refuge des santés compromises, des réputations avariées, des talents finis, des tares et des suprêmes avatars; toutes les déchéances y viennent prolonger au soleil factice une agonie dont on ne veut plus ailleurs.” (Jean Lorrain, *Poussières de Paris*, Paris, Société d’Éditions Littéraires et Artistiques, 1902 (2ª ed.), p.39). Blasco Ibáñez recogerá, más tarde, en sus *Novelas de la Costa Azul*, la vida de “los miles y miles de convalecientes de la Gran Guerra venidos a morir en la Costa Azul.”, que, desde el refugio de la región francesa, rememoran su pasado brillante sintiendo “más intensamente la humillación de su decadencia.” (Vicente Blasco Ibáñez, *Novelas de la Costa Azul. El viejo del paseo de los Ingleses*, en *Obras completas*, III, Madrid, Aguilar, 1978 (8ª ed.), p. 328 y 329) Una crónica de Hoyos del año 1916, escrita en plena campaña bélica, resumía la situación de desamparo general producida por la guerra: “Parece como si por misteriosos designios una era entera hubiera acabado y los supervivientes fuésemos fantasmas vagando entre ruinas.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *Mientras en Europa mueren...*, op. cit. p. 20)

de cariño fabricados en las cuevas de los bohemios y desafíos trágicos, antiguos alcázares en que las sombras de morunas princesas tañían gumias y entonaban canciones, iban desfilando en trágico-grotesca procesión. (p.103)

En el frenesí de la fiesta, animada con el baile de Lolita *la Mataora*, “una Salomé gitana”, y de *Petriya la de la Morería*, “Afrodita de un culto canalla”, la cual “erguía procax y desafiadora en triunfal apoteosis de la carne”, entre la música de “los cantares serranos llenos de pasión y sangre como salmos de un culto bárbaro”, Julito Calabrés, haciendo gala de su gusto por la paradoja, sostiene que “¡Andalucía era una nueva Grecia donde se vivía más que para el arte, la fuerza y el amor.” (p.100)

3

En *La vejez de Heliogábalo* (1912), Hoyos presenta la “estampa decadente” de la sociedad elegante y cosmopolita del San Sebastián de los años previos a la Gran Guerra, “la encantada ciudad, emporio del amor y la aventura”¹⁹⁰, cuando todavía “la Tristeza y la Muerte eran símbolos vagos como las figuras de los dramas de Maeterlinck.”¹⁹¹ San Sebastián era el escenario de un mundo de ensueño y de placeres refinados, en el que

¹⁹⁰ Antonio de Hoyos y Vinent, *Doña Prudencia, mujer ligera*, en *La Novela de Hoy*, Año II, 59: 29-junio-1923, p. 27

¹⁹¹ Antonio de Hoyos y Vinent, *El secreto de la ruleta*, Madrid, Biblioteca Nueva, s.f. [1919], p.29. Con el estallido del conflicto, San Sebastián será uno de los pocos reductos que queden en Europa de un mundo de ensueño que se desmorona. Allí se refugian, huyendo de la guerra, gentes de todo el continente, a salvo del caos y la destrucción de la civilización del mundo moderno. Este será uno de los motivos preferidos de Julito Calabrés para sus novelas: “¡Ah, cuántas cosas había adivinado en aquella horas de agonía!. Era un mundo maravilloso que se hundía para siempre, era una civilización mejor que la romana, que la griega, que la asiria o la egipcia la que desaparecía.” (*El secreto de la ruleta*, p.38)

mujeres de “artificiosidad encantadora” y fastuosas *toilettes*¹⁹² descendían de flamantes automóviles a la puerta de lujosos hoteles, junto a elegantes de tez marchita y mirada extenuada por el vicio:

Dos automóviles espléndidos habíanse detenido ante la escalinata del Palais, y del interior fueron surgiendo los invitados del señor Heliogábalo. Nubes de gasas, tules y encajes moldeando cuerpos de formas inverosímiles -demacrados unos como figuras bizantinas; gordos, fofos, atacados de elefantiasis otros-, guirnalda de rosas, de lirios y de orquídeas; enormes pamelas empenachadas de nevadas plumas que caían lloronas, desmayadas sobre cabelleras teñidas de matices inquietantes, irisados de rojas llamaradas, de pálidos reflejos de oro, de azuladas negruras de noche; medias de seda de suave coloración que moldeaban piernas de una delgadez funambulesca; zapatos de ante con hebillas de plata y de brillantes aprisionando pies de niña; enaguas de *valenciennes* que se entreveían por entre las estrechas faldas de Irlanda; perlas que ceñían cuellos largos, pálidos y tronchados, con dogales de quinientos mil francos y turquesas enormes, que caían sobre pechos blandos, adiposos, formaban, envueltos en aura de violentísimos perfumes, un conjunto abigarrado de elegancia insólita un tanto estrepitosa, que subrayaba el encanto decadente de aquellos rostros. Ojos enormes cernidos de livores en caras de palidez artificial de nardo; bocas que sangraban bajo la pintura; mejillas en que el colorete trazaba dos rosetones como los que pusieron los primitivos en los rostros de sus vírgenes, formaban aquellas bellezas de una artificiosidad encantadora. Eran bellezas de muñeca, de maniquí, de estampa decadente, bellezas ambiguas de cosmopolitismo ferial. Y en torno de ellas bullían los hombres, envueltos en un *chic* absurdo, de britanismo exasperado unos, de café concierto otros -

¹⁹² La fantástica indumentaria de Madame de Rodríguez Fonseca “Hacía pensar en la Eva futura de D'Aurevilly, porque en ella nada era natural, sino hábil producto de la alquimia moderna.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *San Sebastián, coso taurino*, en *Oro, seda, sangre y sol (Las novelas del toreo)*, Madrid, Renacimiento, Biblioteca Popular, 1914, p.174). El interés de Hoyos por la moda está en conexión directa con la exaltación del lujo de todas las decadencias: “Casi siempre á una gran catástrofe, á una hecatombe, precedió una decadencia en que el lujo llegó a su “máximun.” (Antonio de Hoyos y Vinent, “La moda”, en *Mientras en Europa mueren.. op. cit.* p.19) También la moda triunfaba antes de la Guerra:

Mujeres de una artificiosidad de muñecas paseaban por ciudades de maravillas la gracia oriental de los *minarets* de oro, de plata, de perlas y esmeraldas; se envolvían en pieles que valían cientos de miles de francos y ostentaban collares de perlas tasados en millones. Bajo los turbantes empenachados de paraísos fabulosos no había sino una idea, la de gustar; ni más que una esperanza, gozar.” (*Ibidem*)

trajes de franela, camisas de seda, calcetines calados, anillos extraordinarios-, cetrinos, demacrados, de hundidos ojos y labios voraces, marcados todos por ese sello que dejan las noches de crápulas, el juego y los vicios. Y había gestos rápidos, nerviosos, repelidos como *tics*, y actitudes interesantes llenas de laxitud.¹⁹³

Entre esta sociedad de elegantes sobresale la figura de Claudio Hernández de las Torres, conde de Medina la Vieja, el primero de los aristócratas libertinos de Hoyos que encarna con absoluta fidelidad los rasgos del héroe decadente. Heredero de la excéntrica sensibilidad del Des Esseintes de *À rebours*, Claudio Hernández se recluye, como su predecesor, en un salón de su casa, de atmósfera artificiosa, decorado con muebles y objetos de arte de un gusto raro y exquisito, evocadores de mundos remotos, entre los que el conde podía vivir “aquellas fantásticas quimeras que dormían en su alma”:

Raro exotismo daba carácter al salón. Sobre el fondo, de un decorado Luis XV de gran magnificencia -barrocas tallas y cuadros de brocado oro viejo-, destacábase la policromía de las fastuosas telas de Oriente, la flora exótica de los chinescos tibores, la

¹⁹³ Antonio de Hoyos y Vinent, *La vejez de Heliogábalo*, Madrid, Renacimiento, 1912, pp. 29 y 30. El fragmento de Hoyos procede de *Fards et Poison*, aderezado con esa mezcla característica de lujo y vicio del *beau monde* de Jean Lorrain:

C’était à Monte-Carlo, à l’hôtel de Paris, au thé de cinq heures, dans le brouhaha et la rumeur exaspérée de volière de tous les idiomes du monde ramagés, piaillés et gazouillés tous à la fois par toutes les femmes, jeunes, mûres et vieilles en mal de flirt ou de vanité, de la Riviera.

Qu’elles descendent des poudreuses automobiles, engoncées de fourrures et de cache-poussières de chauffeuses, la haute casquette rabattue sur les hideuses bécicles des médecins hoffmanesques, où qu’elles sortent, toutes voiles dehors, des mains de leurs femmes de chambre occupées depuis des heures à recrépir l’éclat des teints et à fourbir le métal des cheveux, toutes sont-là, les tendresses et les plus légitimement épousées, faisant assaut de luxe et d’élégance sous les lourds chapeaux encombrés de fleurs de Léwis, étalant toutes parmi les coûteuses broderies et les ruineux entre-deux des corsages, les perles monstrueuses des Morgan, les chaînes diamantées de Lacroix et les émaux translucides de Lalique. Les hommes, apparus entre deux records de machines Panhard ou deux différences au trente et quarante, circulent, indifférents et pressés, venus là aux ordres pour organiser le dîner et l’emploi de la soirée; et ce sont les plus grands noms d’Europe et des deux mondes, les trusts de New-York, les mines du Massachusetts, les pairies de Londres, les magnats de Hongrie, les plus nobles familles d’Autriche, les plus lourdes couronnes d’Allemagne, les plus anciens fiefs de Bavière, les plus vieux palais d’Italie et les patrimoines les plus hypothéqués de France avec les plus jolies filles de Paris: les coureurs de grosses dots, les amateurs de parchemins et les chasseurs de cailles et de perdrix. (p. 142)

insólita riqueza de las armas indias y arábigas, cargadas de piedras preciosas como joyeles, el fasto de los bordados, gala y prez de la liturgia medioeval; la clásica belleza de las estatuas griegas, la monstruosidad repulsiva de los dioses de bárbaros cultos misteriosos y remotos, y la maravilla de las obras de los modernos genios. Divanes cubiertos por los albos toisones de las cabras del Thibet, brindaban á la pereza el muelle refugio de sus cojines recamados de oro y sedas y un extraño aroma, mezcla de ámbar y rosas, enrarecía la atmósfera. (p. 86)¹⁹⁴

La sombría magnificencia y el lujo extravagante de estas cámaras fantásticas del decadentismo tienen su origen en Poe; en concreto, en la decoración simbólica concebida por el esposo de Ligeia (*Ligeia*, 1838) para el aposento nupcial de su segunda esposa.¹⁹⁵ En el caso del conde de Medina la Vieja, como en otros erotómanos decadentes, la colección de obras de arte es el reflejo exacto de un mundo de mágicas perversiones, surgidas de su sensualidad cerebral, fuente inagotable de placeres

¹⁹⁴ “Amo el arte como el último baluarte de la belleza en la prosa moderna ¡El arte! El arte era el solo terreno neutral en que había aún derecho á realizar aquellas fantásticas quimeras que dormían en su alma.” (*La vejez de Heliogábalo*, p.96). El esteticismo del conde de Medina la Vieja comparte, con el de Des Esseintes, el interés por los mecanismos del arte que excitan la imaginación. La sensibilidad decadente -con los precedentes de Flaubert y Gautier-encontrará en el exotismo de las formas artísticas un ideal de voluptuosidad: “Il avait voulu, pour la délectation de son esprit et la joie de ses yeux, quelques oeuvres suggestives le jetant dans un monde inconnu, lui dévoilant les traces de nouvelles conjectures, lui ébranlant le système nerveux par d’érudites hystéries, par des cauchemars compliqués, par des visions nonchalantes et atroces.” (Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, op. cit. p. 83)

¹⁹⁵ Se trata de la cámara nupcial de Rowena: “Sin embargo, aunque el exterior de la abadía, ruinoso, invadido de musgo, sufrió pocos cambios, me dediqué con infantil perversidad, y quizá con la débil esperanza de aliviar mis penas, a desplegar en su interior magnificencias más que reales. Siempre, aun en la infancia, había sentido gusto por esas extravagancias, y entonces volvieron como una compensación del dolor. ¡Ay, ahora sé cuánto de incipiente locura podía descubrirse en los suntuosos y fantásticos tapices, en las solemnes esculturas de Egipto, en las extrañas cornisas, en los moblajes, en los vesánicos diseños de las alfombras de oro recamado!” (Edgar Allan Poe, “Ligeia”, *Cuentos*, 1, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 312, traducción de Julio Cortázar). Las ideas de Poe sobre la decoración de “interiores” están recogidas en un breve ensayo, *The Philosophy of Furniture* (publicado en *Burton’s Gentleman’s Magazine*, mayo, 1840, pp.243-245; existe una traducción de Julio Cortázar en Edgar Allan Poe, *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza Editorial, 1973), donde habla de “the spirituality of a British boudoir.” De aquí nacen los interiores “romanesques” de la literatura decadente: los de Des Esseintes (*À rebours*), Fréneuse (*Monsieur de Phocas*) y Raoule de Vénérande (*Monsieur Vénus*)

contemplativos.¹⁹⁶ En efecto, el visitante que penetra en el salón del conde tiene la extraña sensación de que en su interior cobran vida las fantasías lúbricas de su dueño:

Como si un soplo de lujuria epiléptica hubiese pasado por allí, cuadros y estatuas se animaban en calenturienta vida de sabat. Bajo el verde abanico de las palmeras, entre las puntiagudas hojas de los cactus gigantes, las figuras extrañas labradas en mármoles ó trazadas enérgicamente en el claroscuro de los aguafuertes, cobraban movilidad fantasmagórica, retorciéndose en muecas trágico-grotescas de lascivia demoníaca. Una lubricidad, sádica unas veces, macabra otras, contorsionaba los torsos desnudos en posturas absurdas, y complacióse en la cínica exhibición de desnudos monstruosos. (pp. 86 y 87)

El museo privado del lascivo aristócrata es un compendio de los sueños eróticos de todas las civilizaciones y de todas las épocas, filtrados por el fino tamiz de la sensibilidad *fin de siècle*:

Y eran los mitos del paganismo, las ninfas prisioneras entre los brazos de los bicornes faunos de patas de chivo; los ayuntamientos de bestias y de emperatrices -Parsifae [*sic*], la reina de Creta, entregada, en una dislocación inverosímil de todo su cuerpo, á la caricia del toro forzador; Calimante agonizando entre las garras del león con, en los ojos de esmeralda, una mirada mitad de arrobó voluptuoso, mitad de dolor cruent[o]; Leda traspuesta en el cobijo de las alas del cisne -los procesionales cortejos de sátiros y bacantes. Eran las eróticas plasticidades del arte griego; el *Impotente*, con su risa cínica y lasciva y su ridícula ostentación de desnudeces; *el viejo y el macho cabrío*; *el viejo y*

¹⁹⁶ No todos los héroes decadentes viven del mismo modo sus obsesiones. Para el conde de Medina la Vieja, la perversión del Des Esseintes de Huysmans, “de puro afectada, deja de serlo y se hace cursi, teatral y, lo que es peor, inocentona, pueril. De puro cerebral, parece el juego de un niño mal educado. Es oropel, relumbrón para la galería.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *Noche de China* (Atkinson), en *Aromas de nardo indiano que mata y de ovonia que enloquece*, Madrid, Librería y Editorial Madrid, [1927], p. 8) Este es, tal vez, el reproche más grave que el marqués solía hacer al protagonista de *À Rebours*, y, por ende, al fervor contemplativo de su decadentismo, a su puerilidad inocente de “niño mimado por la vida”, como llamaba Thomas Mann al joven Hans Castorp en *Der Zauberberg* (1924). No es extraño, pues, que Hoyos eligiera, como modelo para su héroe, al duque de Fréneuse de Lorrain, al que su maleficio, en lugar de aislarle, le arrastra a confundirse con el mundo que le rodea.

la niña; los vasos de formas extraordinarias, historiados por una perversidad sabia. Eran los trágicos horrores de los cultos de Oriente, las negras Venus con una calavera en el sexo, las crueldades de los ritos sagrados en honor de Siva y de Alzoharah -fanáticos, pereciendo bajo las dentadas ruedas del carro de Kali, mujeres que agonizaban, no se sabía si de horror ó de voluptuosidad, en el brazo de una serpiente que unía su boca á los labios femeniles. Eran los obscenos dioses de los cultos fálicos del remoto Egipto, las calenturientas creaciones de los místicos erotómanos de la Edad Media; ascetas tentados por desnudos de mujer tras los que reía Satanás su lúbrica risa de cabrón; monjas arrobadas ante sacrílegos Cristos incitadores al pecado; raros ayuntamientos que arrojaban al muro macabras siluetas. Y eran las cínicas liviandades del Renacimiento italiano y las licencias frívolas de las galantes cortes del siglo XVIII francés y las escalofriantes pesadillas de Goya -calaveras que reían su sarcasmo bajo claveles, entre los encajes de una mantilla, brindando al amante una imagen de la muerte; brujas que celebraban extraños ritos con fetos de monstruosas criaturas- y extraños dibujos de Torop en que cuerpos de un ridículo rayano en lo trágico se cebaban como vampiros en espléndidas bellezas de mujer. (pp. 87 y 88)

Claudio había reunido también una colección de cuadros, miniaturas y fotografías, que reproducían el extraño encanto de “*les fleurs faisandées*” celebradas por Barrès y Lorrain, flamante muestra de la belleza contaminada que inspiró el arte de la Decadencia:

Mujeres pálidas, frágiles, quebradizas, dormían prisioneras tras los cristales de los marcos, como en la frialdad de nichos mortuorios. Criaturas hieráticas, diáfanas, de una belleza traslúcida de figuras de misal, yacían envueltas en la bizantina suntuosidad de portentosas preseas, miniadas sobre marfiles encerrados en ricos cuadros de talla ó de cincelado bronce; niñas casi impúberes, apenas moldeadas en el perverso encanto de las andróginas vestiduras de circo, erguidos sus cuerpecillos, de una anatomía lamentable, con un gesto pueril de vicio sabio en hórridas fotografías de feria; hembras marchitas, aureoladas de cocotesca elegancia, en los rostros demacrados las huellas de los venenos sabios -hatchis, opio, éter, morfina-, figuraban en los *platinos* con rotos

gestos de elegancia decadente; reinas de amor y de teatro, ostentaban desnudos en que el refuerzo de las mallas disimulaban flacideces, ó, en hórridos disfraces, trataban de hallar el gesto de provocación suprema, mientras que otras, miseras trotacalles, aparecían en pobres fotografías de portal, temerosas y cínicas como bestias hechas al castigo. Y en todas aquellas criaturas tan distintas, tan lejanas, había sin embargo, un no se qué de común, un sello extraño, algo de vago, de agorero, algo que no podía decirse si estaba en el fondo de las pupilas tristes ó en el rictus amargo de las bocas; una cosa vaga, imprecisa, que flotaba en torno de ellas, una sombra de misterio, esa extraña sombra luminosa que arrojan sobre las criaturas el vicio y la muerte. (pp. 90 y 91) ¹⁹⁷

4

La leyenda misteriosa que envuelve la vida de Claudio Hernández le emparenta directamente con el duque de Fréneuse (*Monsieur de Phocas*, 1901) y el príncipe Wladimir (*Le Vice errant*, 1902) de Lorrain, otros *fin de*

¹⁹⁷ Este fragmento de Hoyos es una réplica de otro de Jean Lorrain de *Poussières de Paris*, donde describe una exposición de acuarelas:

[...] c'est le défile un peu spectral et agichant des élégances phtisiques des chloroses fardées et des pâleurs, et des langueurs d'anémies, l'air de petites bêtes malfaisantes et malades, des petites prostituées de la place Blanche et de la Butte, Bérénice et autres petits calices de fleurs faisandées, pleurées par Jean de Tinan et célébrées par Maurice Barrès.

Ballerines impubères du Foyer de la Danse, figurantes de Music-Hall, gigotteuses salariées du Moulin Rouge, idoles amoureuses de la *Souris* et du *Hanneton*, soupeuses et rôdeuses; délicates, anguleuses, effarantes et macabres, invraisemblables de minceur avec de larges yeus dévorés de luxure et des grandes bouches saigneuses de fard, c'est sous le carrick rouge à trois collets, l'énorme feutre empanaché de la noctambule ou dans les grégues bouffantes de la cycliste le charme sûr, mais frelaté, le ragoût de piment et d'odeurs d'hôpital, le baiser au picatre et au phénol de la *Dame aux Camélias* et du *Manchon de Francine*, mais tout cela rajeuni dans des cadres d'une brutalité toute moderne par un artiste inquiet et obscur; c'est maladie, cynique et solliciteur. Il y a là des insexuées et de facheuses androgynes, des bouches de proie et d'agonie, des morphinées, des éthéromanes et des buveuses d'absinthe, il y a de pauvres petites filles qui n'ont pas mangé de la jouenée, des pourritures naïves et des ferveurs émaciées de Lesbos, il y a beaucoup de pitié aussi dans tout ce vice, mais il n'y a pas de hideur.

M. Bottini a negligé de peindre leurs mères ! C'est la boue de Paris, son atmosphère fuligineuse et lourde de miasmes et de gaz qui ont décharné ces jolies nudités blêmes de mangeuses de pommes vertes; il y a aussi de l'élégance inée, de la somptuosité même dans les attitudes et les gestes de ces petites filles de concierges. Leur beauté de cimetière et de théâtre est le crime de Paris, mais elle en est aussi la parure et la fleur, Rats d'Opera, lys du rat Mort, pierreuses et diamanteuses, Bottini a silhouetté toutes ces filles-fantômes sur des fonds opulents et sourds aliant du rouge de laque au rouge tan, fonds réveillés çà et là de bleus paon et de charme plutôt imaginé que vu dans la réalité, mais d'une tonalité savoureuse et savante. (pp. 33-35)

El duque de Fréneuse sentirá la misma atracción malsana por este tipo de belleza, impregnada de dolor y muerte: "La beauté du vingtième siècle, le charme d'hôpital, la grâce de cimetière, de la phtisie et de la maigreur, dire que j'ai subi tout cela! Pis, je l'ai aimé à mon heure." (Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit. p.28)

race inquietantes y perversos, en cuyas biografías plagadas de escándalos se mezclan “cosas grotescas y espeluznantes, de magnificencia y de locura.”

¹⁹⁸ Buscador infatigable de “raras sensaciones, degenerado, enfermo, exquisito”, con un carácter predispuesto a “toda morbosa desviación”, la personalidad del conde de Medina la Vieja resume todas las inquietudes y obsesiones de su época:

Desde muy niño había en su alma un loco apasionamiento por todo lo que era suntuosidad ó magnificencia, una curiosidad malsana por el vicio, una crueldad instintiva que le llevaba á maltratar á sus bestezuelas familiares. Adoraba los cuentos de magia, las historias remotas, las hecatombes legendarias, las liviandades de reinas y emperatrices. (p.95)

Para este esteta apasionado, que rinde culto al arte, a la posibilidad que ofrece de franquear los límites de la prosaica realidad, “la vida era una obra de arte.” La biografía de Claudio ilustra el aforismo de Oscar Wilde: “Vive el poema que no supo escribir como otros escriben el poema que no osaron vivir.” (p.91) Claudio recorrerá los lugares peor afamados de Europa y Oriente en búsqueda de excitantes, siguiendo el tortuoso camino trazado por Des Esseintes en *À rebours*:

¹⁹⁸ La leyenda perversa del duque de Fréneuse (“le personnage, l’homme même avait una légende qu’il avait créée inconsciemment d’abord et qu’il s’était pris depuis à aimer et à entretenir.” (Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op.cit.,p.15); la del príncipe Wladimiro (“[...] asombró las capitales y escandalizó las muchedumbres con las audacias de sus caprichos y el espectáculo de su neurastenia..” (Jean Lorrain, *Rincones de Bizancio. Los Noronsoff*, en *El vicio errante*, Paris, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1909, p.118, versión castellana de Carlos de Batlle); y la del conde de Medina la Vieja, está basada en la fascinación satánica del libertino. Su fama es la de los Don Juan, los Lovelace, los Valmont, los Byron y los marqueses de Bradomín.

Primero fueron aventuras envueltas en oropeles sentimentales, grandes aventuras que buscaron escenarios propicios -lagos de Escocia, cumbres suizas, arábigas urbes españolas-; después aventuras relámpagos con las estrellas de music-hall y de la galantería, y al fin aventuras canallas al amparo de las propicias sombras de la noche. Gimnastas impúberes de barracon ferial, cupletistas de taberna parisién, *bailaoras* de café cantante, *antroleuses* y miserables trotacalles pasaron por sus brazos y le dieron el veneno de sus besos. El, Claudio Hernández de las Torres, conde de Medina la Vieja, anduvo rodando por todos los antros de Europa. Corrió los *bars* mal afamados de la Barrera del Trono y del Sebastopol, ambuló por el londinense Withe Chapel, vivió la equívoca vida de los puertos del Mediterráneo, Marsella, Nápoles, Barcelona, hizo existencia de artista en Roma, fué hombre de Oriente á orillas del Bósforo y en los arrabales de Argel, y adoró el flamenquismo en Sevilla. (pp. 101 y 102)¹⁹⁹

Poseído por el hechizo de la lujuria, como si de un espíritu maléfico se tratara - al modo del duque de Fréneuse (“Il y a plus qu'une fatalité dans le mal dont je souffre..”), Claudio reivindica, como contrapartida a sus males, la “poética ilusión” de la lujuria. En el delirio de los sentidos, la lujuria consigue infundir a su alma fatigada la energía necesaria para transfigurar los aspectos dolorosos y grotescos de la realidad, ofreciéndole la posibilidad de gozar de una vida imaginaria, de “intensidad dantesca”:

Había cosas que era preciso verlas al través de un velo de lujuria para que no fuesen repugnantes ó tediosas. Era preciso una sensualidad inmensa que nos galvanizase, que encendiese en nuestros ojos la luz con que alumbrásemos las cosas, que pusiese una nota alegre en la yerta tristeza de los bailes de máscaras, color en la hórrida grosería de las

¹⁹⁹ “[...] au temps où il compagnonnait avec les hobereaux, il avait participé à ces spacieux soupers où des femmes soûles se dégrafent au dessert et battent la table avec leur tête; il avait aussi parcouru les coulisses, tâté des actrices et des chanteuses, subi, en sus de la bêtise innée des femmes, la délirante vanité des cabotines; puis il avait entretenu des filles déjà célèbres et contribué à la fortune de ces agences qui fournissent, moyennant salaire, des plaisirs contestables; enfin, repu, las de ce luxe similaire, de ces caresses identiques il avait plongé dans les bas-fonds, espérant ravitailler ses désirs par le contraste, pensant stimuler ses sens assoupis par l'excitante malpropreté de la misère.” (Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, *op. cit.* p. 33)

cenos canallas, poética ilusión en la inmundicia suciedad de las alcobas de lupanar, para hacérmolas tolerables. (p.76) ²⁰⁰

Claudio es el primero de los héroes devotos de la noche del marqués de Vinent, tentados por “la amparadora del misterio, del vicio y de la muerte” (p.102) con su vida de aventuras y peligros:

Las empinadas calles, los tortuosos laberintos y las silenciosas plazas de la noble villa [...] le atraían con su misterio, en que se agazapaba la aventura.

Para él, la noche tenía un encanto de rito, un rito bárbaro en que fuese incienso el acre olor á sangre y lujuria, litúrgica lámpara la luna y órgano el sonsonete de una voz que pregonara amor con gemido monótono, plañidero, semejante á un lamento.

Amaba la noche porque la noche es piadosa y en sus propicias sombras vive aún la ilusión. El día es demasiado cruel; su luz cruda pone de relieve las máculas, las deformidades, las fealdades y los horrores. ¡Y hay rostros que nos hacen pensar en la mano de la señora Muerte!

En cambio las tinieblas nocharniegas borran, esfuman y dejan sospechar una Ofelia en la silueta de cualquier trotacalles que pasea su hambre y su tedio canturreando un estribillo canalla.

La aventura le atraía con invencible fuerza, le arrastraba al través de todas las monstruosidades, le hacía vagar, poseído de extraña fiebre, por sucios rincones, llevábale

²⁰⁰ Sobre las casas de lenocinio de los barrios bajos de Niza, lugares de “monotonía y tristeza abominables”, el príncipe Wladimiro confesará: “Esas casas me han consolado de vivir” (Jean Lorrain, *El vicio errante*, op. cit. p.176). En todo caso, estamos ante una de las versiones decadentes de la exhortación de Baudelaire a combatir el *spleen*:

Il faut être toujours ivre. Tout est là: c’est l’unique question. Pour ne pas sentir l’horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous. (Charles Baudelaire, “Enivrez-vous”, en *Le Spleen de Paris*, Paris, Flammarion, 1987, XXXIII, p.152)

En *El horror de morir* (1915), el protagonista de la novela se lamenta de que le “falta el doble juego de espejos que hace de lo feo bonito y de lo innoble poético..” (Antonio de Hoyos y Vinent, *El horror de morir*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1915, p. 14)

de la mano á chamizos pestilentes y hacíale revolcarse como un can sarnoso por los lechos de las mancebías, entre los brazos de miserables mercenarias que le brindaban el banquete de sus pobres cuerpos, esqueléticos, mancillados por todas las brutalidades, ó gordos, flácidos, adiposos, hinchados de pus. (pp.145 y 146) ²⁰¹

También, el conde es el primero que descubre la facultad visionaria que imprimen en el ánimo la lujuria, el miedo y la noche. La confluencia de esta “terrible trinidad” multiplica las emociones de la ilusión hasta el paroxismo, logrando que la ciudad nocturna se pueble de seres extraños y apariciones grotescas, que representan las alegorías de los malos instintos:

-¡Ah! ¡Qué trágica, qué terrible trinidad! ¡La noche, la lujuria y el miedo! La noche, la noche, cómplice con su obscuridad encubridora; la noche, que nos hace vivir aún en la Edad Media, convierte las ciudades con la magia lunar en viejas fortalezas ó sombrías plazas fuertes; la noche, que puebla las calles, blancas de luna, con trágicos personajes; la noche, en que aún viven Fray Juan de la Miseria, las damas de la cofradía de la escoba y los fantasmas de la *Casa del duende*; la noche, en que creemos cruzarnos con esas inquietantes figuras de la moderna literatura -los judíos de Baudelaire, los subprefectos y secretarios de los cuentos de Hoffman [sic], los muertos trágicos y burlescos de Poe-; la noche, en que cuando ladra un perro, pensamos en las almas en pena, y cuando oímos un gemido nos santiguamos, evocando los poseídos del demonio. ¡La noche! ¡Cuántas cosas terribles y grotescas, monstruosas ó escalofriantes viven en la noche con ayuda de un poco de alcohol ó de morfina!

²⁰¹ En *Mors in vita* (1904) aparece esbozado el motivo de la fascinación de las urbes nocturnas con su vida de lujuria y misterio. Álvaro recorre por la noche las calles de Madrid y se encuentra con “las negras figuras de algunas parejas equívocas” que le envuelven en “un ensueño afrodisiaco”. En su paseo nocturno por “un dédalo de callejuelas lóbregas, desiguales, tortuosas”, descubre una casa en ruinas con la fachada cubierta de “indecentes dibujos y letreros obscenos”, a la que se dirige atraído por la curiosidad de saber “el misterio que ocultaba.” Hoyos conocía la razón de los paseos nocturnos de Baudelaire por los suburbios de París: “J’aime passionnément le mystère, parce que j’ai toujours l’espoir de le débrouiller”; “Quelles bizarreries ne trouve-t-on pas dans une grande ville, quand on sait se promener et regarder?” (Charles Baudelaire, “Mademoiselle Bistouri”, en *Le Spleen de Paris*, op.cit. p.174 y 177) El misterio de la noche lleva también a los maníacos de Lorrain a tentar a la muerte en sus correrías por las ciudades de Oriente y por los arrabales de Londres: “Ce de Burdhes aimait passionnément le silence et la nuit!”, *Monsieur de Phocas*, op. cit. p. 167

- Y al través de la noche, la lujuria nos arrebató como esos fúnebres caballos de leyenda á quienes de pronto brotan alas. El miedo tira de nosotros, pone en nuestras espaldas el escalofrío del terror, y la lujuria implacable nos arrastra al través de calles y plazas, de pasadizos y jardines. En el maleficio de la luna, las cosas cambian de aspecto, las paredes se hacen transparentes y todas las monstruosidades aparecen ante nuestros ojos, dilatados de horror. Los hombres, convertidos en bestias, monstruosos en la extraña semejanza que adquieren de pronto con los animales; los hombres, con rara apariencia de monos, de perros, de gansos, de machos cabríos, retuércense en muecas de un épico ridículo, y son sucios, groseros, brutales, crueles; todos los dolores, desposeídos de pronto de sus vestiduras de nobleza, aparecen horrendos; entre lágrimas y gemidos, las mujeres, semejantes á monas en celo, chillan, brincan y ríen. Y hay muertos que sacan la lengua en mueca burlona y otros que se aprietan el vientre como si fuesen á estallar en una carcajada. (pp. 259 y 260) ²⁰²

Hoyos incluye en *La vejez de Heliogábalo* unos versos de Emilio Carrere. Él es, junto a Hoffmann (*Die Abenteuer der Silvester-Nacht*, cuento escrito en 1815), Poe (*King Pest*, 1835), Baudelaire (*Le Spleen de Paris*, 1864) y Manuel Machado (“Nocturno madrileño”, *Caprichos*, 1905), el principal inspirador de la noche de las novelas de Hoyos; a él se debe el aroma castizo y bohemio que respira Claudio en sus paseos nocturnos:

¡Noche de la ciudad! ¡Oh, gran encantadora!

Es tu capa de sombra la gran encubridora

en donde espera el alma con temblores sensuales

²⁰² Como en tantos otros motivos que conforman la sensibilidad decadente, será también Baudelaire el que elija la noche como el momento propicio de las pasiones prohibidas: “ces feux de la fantaisie qui ne s’allument bien que sous le deuil profond de la Nuit..”; la noche es el reino de la Libertad: “Ô nuit! ô rafraîchissantes ténèbres! Vous êtes pour moi le signal d’une fête intérieure, vous êtes la délivrance d’une angoisse! Dans la solitude des plaines, dans les labyrinthes pierreux d’une capitale, scintillement des étoiles, explosion des lanternes, vous êtes le feu d’artifice de la déesse Liberté!” (Charles Baudelaire, “Le crépuscule du soir”, en *Le Spleen de Paris*, *op.cit.* p.122)

á que lleguen los Siete Pecados Capitales...

.....

adoro á tus rameras y yo amo á tus hampones,

y la desolación de las negras canciones

que salen del siniestro fondo de tus burdeles,

y son tus asesinos mis amigos más fieles.

También el duque de Fréneuse, en su búsqueda de emociones fuertes, acudirá a Baudelaire para justificar sus visitas a los antros de la baja prostitución.²⁰³ El “snobismo de lo vulgar” que caracteriza a estos aristócratas es propio de temperamentos masochistas, como el del barón de Charlus de Marcel Proust, en cuya figura esta tendencia adquiere rasgos de arquetipo. A todos les emparenta el gusto por los lugares infames de las urbes modernas, que les atraen “como dantesco infierno”, y la búsqueda del contacto degradante con aventureros, prostitutas y delincuentes, que les exalta con sus vidas turbulentas, regidas por el deseo y la fuerza natural de los instintos:

Rodeado de prostitutas, de asesinos, de ladrones, de zurzidoras de gustos, de poetas, de cómicos y de toreros, presidió orgías canallas en los albergues de marinería de las ciudades cosmopolitas y dejó que la luz cruda de la mañana saludase el campo de sus fiestas, en que entre charcos de vino se revolcaban las hembras desmelenadas, llenas de chafarrinones de pintura, prisioneras en los brazos de los marineros ebrios. Mil veces vió

203

“Par un soir sans lune, deux à deux
Endormir ma douleur sur un lit hasardeux.

(car je cite maintenant du Baudelaire pour excuser mes pires faiblesses)... c’est dans ce garni de sixième ordre que j’ai failli trouver mon chemin de Damas, que j’ai cru entendre les paroles de rédemption.” (Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op.cit.* p.178)

brotar la sangre en riñas feroces; mil veces sintió el frío de la hoja triangular de un puñal que le acechaba en el quicio de una puerta semioculta en el fondo de algún lóbrego callejón sin salida, y oyó en el silencio de la noche, al través del liviano muro de miserable casa de prostitución, el murmullo de dos voces que conspiraban contra su vida, y creyó ver, al través de alguna hendidura, dos ojos de brasa que se clavaban concupiscentes en los brillantes que manchaban sus escuálidos dedos; mil veces sintió una mano sabia deslizarse en su bolsillo, ó hacer saltar la perla que cerraba su pechera. En aquella vida de una intensidad dantesca, gustó de todos los placeres en los lechos de los lupanares, exploró el misterioso fondo -crueldad, lascivia y tristeza- de aquellas almas de bestias de amor; leyó los malos deseos y los malos instintos al través de los vahos de alcohol que empañaban las pupilas, olfateó la sangre de los crímenes y asomóse a los abismos del alma humana. Vivió una extraña existencia en que había otra moral, otra ideología, otras leyes y otros sentimientos, en que la fuerza triunfaba. (pp. 102 y 103)²⁰⁴

En una de sus correrías, Claudio ve bailar en el escenario de un espectáculo de circo a Katty Sánchez, una artista madura, en el final de su carrera, que había ido rodando “desde los grandes teatros de tragedia á los escenarios de *music-hall*, de allí a los cines, y, por fin, á los barracones de feria.” (p.70)²⁰⁵ El interés de Claudio por la artista, una “criatura enigmática

²⁰⁴ “Oh! La belle et sinistre promiscuité et l'équivoque compagnonnage, l'atroce aléa et les rencontres inépérées de ces banales auberges du vice et de la misère, du crime et de la prostitution.” (Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit. p.178). El príncipe Wladimiro escuchará asombrado los relatos de su favorito, el marino marsellés Mario Rabasol, en los que cuenta la llegada de los marineros a las tabernas y los prostíbulos de los puertos del Mediterráneo: “[...] oyéndole, vivía toda una vida de juventud y de alegría, de libertinaje robusto y sano.” (Jean Lorrain, *El vicio errante*, op.cit. p.166); y como al conde de Medina la Vieja, le gustaba verse “rodeado de aventureros y de histriones.” El deseo de escuchar relatos extraordinarios les acerca al señor Burke, el asesino de las *Vies imaginaires* (1896) de Marcel Schwob: “Semblable au calife errant le long des jardins nocturnes de Bagdad, il désira de mystérieuses aventures, étant curieux de récits inconnus et de personnes étrangères.” (Marcel Schwob, *MM. Burke et Hare*, en *Vies imaginaires*, Paris, Flammarion, 2004, p. 153)

²⁰⁵ Hoyos, que siempre se sintió atraído por la vida de los artistas de circo, cita unos versos de Verlaine: “Donc, aller vagamonds sans trêves, / errer, funestes et maudites, le long des gouffres et des grèves / sous l'oeil fermé des paradis!”. Pérez de Ayala presenta a Hoyos en *Troteras y danzaderas* viendo un espectáculo de circo, con el nombre de Honduras y el aspecto de “un hombre deslavazado, rubicundo, rollizo y muy alto, noble por la cuna y novelista perverso por inclinación”, al que se acusa de haber escrito “cuatro paparruchas imitadas de Lorrain y la Rachilde” (Ramón Pérez de Ayala, *Troteras y danzaderas*, Madrid, E.D.A.F., 1966, p.182). En sus novelas, Hoyos subraya “la atmósfera opresora de canallería, de lubricidad y de tristeza” del circo, y el sadismo de los espectadores: “Era un espectáculo morboso con algo de baudelairesca pesadilla, que hacía abrir en un ingenuo gesto de asombro los

e inquietante”, que Hoyos describe con unos versos de Lorrain ²⁰⁶, es consecuencia de la atracción del abismo, del deseo perverso de compartir su azarosa existencia, jalonada por “los calvarios de la pasión”:

Desearla, la deseaba con sensualidad enfermiza, refleja, más cerebral que efectiva. Pero sobre todo le atraía su vida, la vida borrascosa en que había naufragado mil veces. ¡Ah, cómo amaba aquella vida! (p.193) ²⁰⁷

Estamos ante uno de los tipos femeninos preferidos por Hoyos: el de las heroínas de “passion tenace” de Baudelaire, el de las “misteriosas amantes condenadas a titánicas vergüenzas” de los cuadros de Gustave Moreau, cuya turbulenta vida sentimental atrae por entrelazar la fatalidad y el misterio. El capítulo V de la primera parte, con resonancias de la *Divina Commedia* (1307-1320) de Dante (“El noveno círculo”), está encabezado por estos versos de Maurice Rollinat:

Il cherchait dans le gouffre ou la raison s’abîme
les secrets de la Mort et de l’Éternité,
et son âme ou passait l’éclair sanglant du crime
avait le couchemar de la perversité.

ojos a las vírgenes, escalofriaba a las mundanas en una sensación inconsciente de sadismo y hacía inclinarse a Julito en pose de emperador romano de la decadencia.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *La estocada de la tarde*, en *Oro, seda, sangre y sol (Las novelas del toreo)*, Madrid, Renacimiento, Biblioteca Popular, 1914, p. 66). Enamorada de un acróbata de circo, Maud Robertsons sentirá durante la actuación “un acre placer en la contemplación de su amante expuesto a una muerte trágica.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *La ciudad desconocida (Maud)*, en *El secreto de la ruleta*, Madrid, Biblioteca Nueva, [1919], p. 114)

²⁰⁶ “Depuis ella á dansé sous le poudre des bouges, / tout nue et tendue sa bouche aux lèvres rouges / des portefaix de Rome et les athlètes roux, / les baisers des Césars ont mordue sa poitrine / et dans ses yeux meurtris, lassés, bleimis des coups / la clarté rit toujours, immortale et divine.”

²⁰⁷ “J’y avais suivi une fille ni laide ni jolie, ramassée dans je ne sais quelle guinguette, bien moins par désir de sa mine vicieuse que par ce besoin des émotions fortes, dont je garde le goût âpre et mordant depuis que j’en ai bu le mauvais vin. C’est bien plus le décor et l’atmosphère même de l’aventure que la partenaire qui m’intéresse dans ces sortes d’équipées, car j’ai cette folie du danger, cette hantise des lieux louches et bas.” (Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit. p.178)

Los episodios siguientes describen “la bajada a los infiernos” de Claudio y Katty Sánchez. Unidos por la morbosa contemplación del dolor y la muerte reflejados en sus vidas, su amor refleja la exaltación sádica del sufrimiento, la voluptuosidad dolorosa de los libros de D’Annunzio y de Barrès:

[...] narróle sus caídas, sus tristezas, sus vergüenzas, y más aún sus vicios, sus pasiones, el ansia de amor, de juventud, de fuerza de vida, que le arrastraba á todas las abyecciones. Y el conde de Medina de la Vieja veía tales torturas como un reflejo de sus propias torturas, y en la voz que se desgarraba hablando de la tristeza inmensa del amor tardío, como un eco de su propia voz. Sus noches de amor eran una mezcla extraña de lujuria y tristeza, una voluntaria tortura en que, fatigados los cuerpos, las almas complacíanse en poner de manifiesto todas las abyecciones, todas las miserias, todos los ludibrios, en revolcarse en el fango de las monstruosidades morales. (p.192) ²⁰⁸

El contrapunto femenino de la actriz lo encarna Mónica Ferreras. Claudio, no obstante, entrevé un misterioso vínculo entre ellas. Mónica es la virgen redentora, una “Diana”, de espiritual belleza, que Hoyos ilustra con el comienzo del poema “Brise marine” de Mallarmé (“La chair est triste, hélas! Et j’ai lu tous les livres fuir! la-bas!”), y con un fragmento de Dante Gabriel Rossetti: “Tiene la gracia altiva patrimonio de reinas / y con ella la sencillez de una flor de los campos.” La serena relación que surge entre Claudio y la joven trae al agónico aristócrata (“Viejo casi, enfermo, triste,

²⁰⁸ La fascinación por el dolor y la muerte, la atracción que sienten por la “belleza lacerada y abandonada”, une a los tres hermanos de *Forse che sì forse che no* (1910), la novela más sádica de D’Annunzio. Aldo mira a Vana “con aquel amor por la belleza patética que hacía tan profundos sus ojos juveniles. Sumergió su mal en aquella desesperación admirable. Y le invadió una necesidad imperiosa de descubrir la llaga oculta, de tocarla, de hacerla sangrar y mancharse con ella.” (Gabriel D’Annunzio, *Quizá sí, quizá no*, en *Obras Completas*, I, Madrid, Aguilar, 1959, p. 1400); y Barrès concluía: “Qui pourrait être pleinement malheureux s’il trouve dans la souffrance une suite indéfinie de régions où s’enfoncer et s’enrichir !” (Maurice Barrès, *Amori et dolori sacrum. La mort de Venise*, Paris, Félix Juven Editeur, [s.f.], p.117). Un comentarista anónimo señala que, con motivo de la publicación en francés de *La vejez de Heliogábalo*, “los críticos del país vecino han comparado a Hoyos y Vinent con D’Annunzio y con Anatole France..”, (“Biografía”, en Antonio de Hoyos y Vinent, *La vejez de Heliogábalo*, op. cit. p.4)

no era ni sombra del personaje [...] que antaño paseó por el mundo su cinismo, sus vicios y rarezas.” p.93) la esperanza de la regeneración y la ilusión de la abolición del tiempo, simbolizados con la atmósfera mágica del poema que abre las *Prosas profanas* (1896) de Rubén Darío: “Era un aire suave de pausados giros, / el Hada armonía ritmaba sus vuelos..” Pero este remanso de paz dura poco tiempo. El episodio de la orgía y del saqueo del palacio por la servidumbre anuncia la “caída definitiva” del conde. Embarcado en “el viaje fatal” hacia la catástrofe, tras sufrir una vergonzosa fuga de la justicia en compañía de “aventureros de baja estofa, saltimbanquis é histriones”, Claudio acabará siendo insultado y ridiculizado por la canalla: “Creíase casi un viejo César prisionero de sublevados legionarios, un apóstol perseguido por los infieles, un redentor camino de su Gólgota.” (p. 324) La imagen final del aristócrata, conducido preso a la cárcel por el barrio viejo de Barcelona, recuerda, a modo de parodia grotesca, el recorrido ignominioso del mercenario Matho por las calles de Cartago, cuando tras ser golpeado por la multitud, cae moribundo a los pies de Salammbô (Flaubert, *Salammbô*, 1862):

Salieron á la calle y comenzaron á recorrer los laberínticos, lóbregos y sucios callejones que forman las encrucijadas del puerto. Desde el umbral de las misérrimas mancebías, que allí se dan con abundancia, algunas mozas del partido, en bata y zapatillas, sin el piadoso auxilio de los afeites aún, insultaban al lastimoso cortejo; en las puertas de los cafetines y de los humildes tenduchos, sus dueños ponían un comentario lleno de saña á los acontecimientos, y un enjambre de harapientos chiquillos, sin hacer caso de las amenazas de los guardias, les rodeaban, precedían y seguían, entre brincos, gritos y cabriolas. (pp. 324 y 325) ²⁰⁹

²⁰⁹ Como el del último descendiente de los Noronsoff, el fin del conde de Medina la Vieja será también “trágico y grotesco”. Sobre el componente catastrófico de la novela, véase Claire-Nicolle Robin, “Le catastrophisme dans *La vejez de Heliogábalo*”, en *Coloquio Internacional* des 29-30-31 mai 1997 organisé par l’Université de Franche Comté. Série Littérature et Histoire des pays de langues européennes, vol. 54, Preses Universitaires Frans-comtoises.

El final de *La vejez de Heliogábalo* es la verificación de la teoría de Sade que proclama la confluencia última del placer y el dolor extremos:

Sentía Claudio una amargura tan exacerbada, tan afinada, que casi daba en los linderos del placer. Era el acre placer, placer hecho de dolor, de rebajamiento, de humillación, de algunos santos y de algunos criminales; era ese ansia de abyección y de tortura que hacía reverberar en el suplicio el rostro de los bienaventurados, y en la hoguera inquisitorial el de algunos delincuentes, diabólicos, nigromantes, sádicos y necrófilos. Era aquella sensación, algo en que no podía saberse si el espíritu hallaba excelsos deliquios en las torturas del cuerpo, ó si una sensualidad perversa confundía en una sola gama los límites extremos del placer y del dolor. (p. 326)

5

La vejez de Heliogábalo es la primera incursión consciente de Hoyos en la obra del marqués de Sade, pues, hasta ese momento, su influencia se había limitado a ciertos elementos relacionados con el motivo de la virgen infeliz y perseguida y con la predilección de sus aristócratas por los amores infames.²¹⁰ A partir de 1912, las ideas de Sade sobre la sexualidad actuán como caldo de cultivo del erotismo del marqués de Vinent, aflorando con

²¹⁰ La búsqueda de amores infames en los suburbios de la ciudad es el estigma sádico de la bailarina Judith Israel, su particular *descensus ad inferos*: “Vivía ahora en las regiones inaccesibles de la gloria, sólo de tarde en tarde la sangre canalla despertaba en sus venas y entonces echábalo todo a rodar y huía a revolcarse en el fango. Y era la revancha del pasado, unos días de vida miserable y canallesca en que la gran artista equiparabase á cualquier trotacalles que se hace vapulear por su chulo.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *La primera de abono*, en *El Libro Popular*, año II, 12: 25-marzo-1913, p. 4; con el título *La zarpa de la esfinge*, en *Los Contemporáneos*, 320: 12-febrero-1915). Judith es un *pastiche* de la Salomé decadente, que muestra la versión canalla del mito, con su vida “golfa, viciosa, andariega”, como la de “la musa vagabunda” de Emilio Carrere. Hoyos continúa la burla desmitificadora de la bailarina -que había iniciado Jules Laforgue en sus *Moralités légendaires* (1886)-, en el cuento *La verdadera historia de Salomé de Vidas arbitrarias* (1923): Salomé, con su cabello alborotado y rebelde, “recordaba vagamente a Colette Willy hace veinticinco años.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *La verdadera historia de Salomé en Vidas arbitrarias*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1923).

todo su vigor malsano: en unos casos, mediante el énfasis en los cuadros sangrientos, como en *El monstruo* (1915) y *La procesión del Santo Entierro* (1917); en otros, como sucede en *El amor de Jaime Estradas* (1917), imponiendo las refinadas fórmulas psicológicas de los libros de D'Annunzio, Barrès y Valle-Inclán.²¹¹

En *El monstruo* (1915), la actriz Helena Fiorenzio²¹² tiene como una de sus lecturas preferidas *La Philosophie dans le boudoir* de Sade. El fragmento alusivo a la Ennoia de *La Tentation de san Antoine*, que sirve de preámbulo, ilustra el vínculo de Helena con el patrón erótico del relato de Flaubert y con el catálogo de reinas y princesas legendarias de la antigüedad:

²¹¹ El sadismo psicológico de *El amor de Jaime Estradas*, como el de la pareja de *Un amour de Thulé* de Barrès, aflora en la atmósfera agónica, de angustioso patetismo, que oprime a los amantes de ambas novelas, incapaces de “se donner aucune allégresse” y de “ne plus jouir que dans la douleur..” (Maurice Barrès, *Un amour de Thulé*, en *Du sang, de la volupté et de la mort*, op. cit. p. 90). Por la novela de Hoyos discurren en frenético abrazo el gusto por la belleza doliente, los amores tristes y enfermizos, la sensualidad destructiva (“El amor es como la mirada de Medusa [...] es como el aliento del basilisco..”), el “lazo cruel y divino” de la pasión, la voluptuosidad dolorosa de la ruina física y moral, y los encantos malsanos de la muerte. (Antonio de Hoyos y Vinent, *El amor de Jaime Estradas*, en *La Novela Corta*, 38: 23-enero-1917]

²¹² Según Eugenio de Nora, Helena Fiorenzio está inspirada en la Foscarina de *Il fuoco* (1900) de D'Annunzio (Eugenio García de Nora, *La novela española contemporánea (1898-1927)*, I, op. cit. p.417) En la pluralidad de identidades de la actriz subyace el motivo de la mujer sincrética, síntesis de todas las experiencias:

La fidelidad heroica de Antígona, el furor fatídico de Casandra, la devoradora y ardiente fiebre de Fedra, la ferocidad de Medea, el sacrificio de Ifigenia, Mirra ante su padre, Polissena y Alceste ante la muerte; Cleopatra, voluble como el viento y la llama sobre el mundo; Lady Macbeth, vidente verdugo de menudas manos, y los grandes lirios perlados de rocío y de lágrimas, Imógena, Julieta, Miranda, y Rosalinda, y Jéscica, y Perdita, las más dulces almas y las más terribles y las más magníficas estaban en ella, habitaban en su cuerpo, relampagueaban en sus pupilas, respiraban por su boca, que conocía la miel y el veneno, la copa enojada y la copa de corteza. (Gabriele D'Annunzio, *El fuego*, Obras Completas, I, Madrid, Aguilar, 1959, p.1136)

El motivo de la mujer fatal vinculada a la escena relaciona a Helena Fiorenzio con otras actrices y bailarinas, como las de *Pandora* y *Lettres à Jenny* de Nerval, la Fanfarlo de Baudelaire, o la Conchita Pérez de Pierre Louÿs (*La femme et le pantin*, 1898). El antecedente de Helena, en la obra de Hoyos, es Judith Israel -trasunto literario de Tórtola Valencia-, que evoca, en las sucesivas metamorfosis de sus danzas, a las bailarinas legendarias y las emperatrices remotas que alzaron “su trono sobre cadáveres”. Viendo bailar a Fanfarlo (“une danseuse aussi bête que belle”), al poeta Samuel Cramer le parecía tener “devant le yeux le rêve de ses jours les plus anciens.” (Charles Baudelaire, *La Fanfarlo. Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*, Paris, Flammarion, 1987, p.63)

Elle a été l'Héllene des Troyens dont le poète Stesiachore a maudit la memoire. Elle a été Lucrece, la belle dame violée par les rois. Elle a été la Dalilah qui coupait les cheveux de Samson, elle a été cette fille des Juifs que s' écartait du camp pour se livrer aux boucs et que les douze tribus ont lapidée. Elle a aimé la fornication, la mensonge, l' idolatrie et la sottise. Elle s'est dégradée avilie dans toutes les misères, prostituée a toutes les peuples, elle a chanté a tous les carrefours, elle a baisé tous les visages.

Con el esquema de *la femme fatale* trazado por el romanticismo con las bellezas funestas de Carmen, Cleopatra y Salammbô ²¹³, y sobre el perfil delineado por Walter Pater con su interpretación de *La Gioconda*, Helena Fiorenzio ilustra el arquetipo femenino de la lujuria que conformó la sensibilidad decadente; en efecto, en Helena Fiorenzio convergen rasgos de la Isabel Inghrami de D'Annunzio (*Forse che sì forse che no*, 1910), de la Salomé de Huysmann y Wilde, de la Clara creada por Octave Mirbeau en *Le jardin des supplices* (1899), hermana gemela de la heroína del marqués de Vinent ²¹⁴, y de Espina Porcel, la heroína decadente de *La Quimera* de la condesa de Pardo Bazán.

²¹³ Teniendo en mente a la Salammbô de Flaubert, Des Esseintes se refería a ellas así: “[...] des créatures palpitantes et délicates, mystérieuses et hautaines, des femmes pourvues, dans la perfection de leur beauté, d'âmes en souffrance, au fond desquelles il discernait d'affreux détraquements, de folles aspirations, désolées qu'elles étaient déjà par la menaçante médiocrité des plaisirs qui pouvaient naître.” (Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, op. cit. pp. 224 y 225)

²¹⁴ Marie-Stéphane Bourjac cree que *Le jardin des supplices* “inspire directement” a Hoyos en *El monstruo*, y ve en Helena un doble de la Clara de Mirbeau, una de esas “figures de sang” que con crueldad moderna destruye a sus amantes (Marie-Stéphane Bourjac, “Un romancier de l'éros dolent, Antonio de Hoyos y Vinent”, *Sémiologie de l'amour dans les civilisations méditerranées*. II hommage à André Goursonnet, Paris, Les Belles Lettres, 1989). Pere Gimferrer sostiene también que la fuente directa de *El monstruo* es *Le jardin des supplices*, considerando que estamos ante un “flojo plagio” del original francés (Pere Gimferrer, “Antonio de Hoyos y Vinent, el ineludible”, *El País*, 20 de mayo de 1984, p. 7). En efecto, es notable la coincidencia de motivos en ambas novelas: el triángulo amoroso, el viaje a China, el jardín de “prodigiosas flores que encuentran en la podredumbre la maravilla de su hermosura”, el contagio de la lepra, los burdeles y muelles hediondos de la ciudad, la población de pescadores y piratas, etc.; hasta la imagen que se fraguó Hoyos del “portentoso Oriente” incluye elementos característicos de la novela francesa: “Oriente de ensueño donde se ama en barcos de flores sobre el cristal de los ríos y se muere en jardines de maravilla á la sombra de los cerezos en flor, en la orfebrería triunfal de los pavos reales que se disputan las piltrafas de los torturados.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *Mientras en Europa mueren*, op. cit. p.15)

El personaje de Helena es el resultado de un notable esfuerzo de síntesis, la plasmación más perfecta del sentimiento erótico del marqués, donde la sexualidad se tiñe con el color de la sangre y se exalta en el dolor y en la omnipresencia de la muerte, a través de un *cliché* literario, el de la *Belle dame sans merci* ²¹⁵, en el que encadena una larga serie de motivos suministrados por su inagotable erudición decadente. Helena es, asimismo, un compendio de los vicios y perversiones sexuales que, de forma aislada, Hoyos había diseminado en sus novelas de juventud. En ella se amalgaman, de forma “monstruosa”, el masochismo encubierto de misticismo de Úrsula (*Mors in vita*, 1904) y Lina Monreal (*Frivolidad*, 1905); la belleza turbadora y terrible de Lucerito Soler, que atrae y repele a los hombres, y que absorbe las energías de amantes frágiles y sumisos; el desprecio de Magda Florian (*A flor de piel*, 1907) por la civilización europea, que le lleva a admirar la vitalidad del amor en la antigüedad y a mezclar en sus aventuras amorosas la voluptuosidad, el dolor y la sangre; y finalmente, el halo mítico de la Cortesana de *La Decadencia* (1909), que Helena ostenta en su condición de símbolo de la Lujuria y de la Belleza maldita.

En efecto, en *El monstruo* Hoyos configura su particular visión del estereotipo de la mujer sincrética. El marqués, como tantos artistas de su

²¹⁵ Cfr. el capítulo “La Belle dame sans merci” del libro de Mario Praz, *La muerte, la carne y el diablo en la literatura de la literatura romántica*, op. cit. pp. 347-512, donde describe la vasta trayectoria literaria de la mujer fatal. Praz toma el título del poema homónimo de Keats (“La Belle dama sans Merci”, 1819):

I saw pale kings and princes too,
Pale warriors, death-pale were they all;
They cried - “La Belle dame sans Merci
Hath thee in thrall!”

época, se sintió atraído por esta encarnación femenina de un ideal erótico que aglutina en sí todas las experiencias, tal y como lo había explicado unas décadas antes Walter Pater en su ensayo sobre la *Monna Lisa*.²¹⁶ En la sed insaciable de amantes de la actriz subyace el ferviente deseo de recorrer “todas las gamas infinitas del sufrimiento y del placer”, a semejanza de otros casos relevantes de saturado sensualismo.²¹⁷ Hoyos recurre a imágenes alusivas a los diversos órdenes de la Naturaleza para describir el alma enigmática y polimórfica de la actriz, en la que los extremos se unen, la creación y la destrucción, el espíritu y la carne, lo puro y lo impuro:

Y era más elástica que el tigre, más ondulante que la víbora, más altiva que el cedro del Libano, más blanca que las albas lises de pureza, más ardiente que la llama, más casta que la nieve y más hedionda que el lodo... Y era la camelia del pecado y el

²¹⁶ *vid. supra* pp. 184 y 185

²¹⁷ “[...] esos ojos que lo han visto todo, esa boca que todo lo ha besado, esas manos que lo han acariciado todo, esa carne que tantas veces se ha estremecido con todas las voluptuosidades...” (Octave Mirbeau, *El jardín de los suplicios*, Madrid, Cupsa, 1997, p.85). Este es también el tipo femenino de *El Mal Poema* de Manuel Machado: “Pecadora, traidora, y santa y heroína, / que ama las nubes, y el dolor y la cocaína...” (“Prólogo-epílogo”, *op. cit.* p. 96); y es la meta del viaje erótico emprendido por Rubén Darío en “Divagación”: “Ámame así, fatal, cosmopolita, / universal, inmensa, única, sola / y todas; misteriosa y erudita: / ámame mar y nube, espuma y ola.” (Rubén Darío, *Prosas profanas*, *op. cit.* p.188). Eugenio de Nora encuentra reminiscencias del motivo en “Les métamorphoses du vampire” de Baudelaire (Eugenio García de Nora, *La novela española contemporánea*, *op. cit.* p. 418) Otra muestra más temprana es la *Lucinda* (1799) de Friedrich Schlegel:

En tí he encontrado todo, y más de lo que yo hubiera podido desear: y es cierto que no eres como las demás. Lo que la costumbre o el capricho califican de femenino, tú no lo conoces. La femineidad de tu alma consiste en que para ella vivir y amar significan lo mismo; sientes cada cosa en su totalidad y en su infinitud, ignoras todo lo que sea establecer distinciones, tu ser es uno e indivisible. Es por esta única razón por la que tú eres tan seria y tan alegre; y que tomas cada cosa con esta grandeza y esta negligencia, y me amas totalmente, y no cedes ninguna parte de mi ser al Estado, a la posteridad o a los amigos masculinos. Todo es una correspondencia de ti y en todas partes somos los más cercanos compañeros y entre quienes nos comprendemos mejor. Recorres conmigo todos los estadios de la humanidad, de la sensualidad más exuberante a la espiritualidad más espiritualizada y, únicamente en tí, veo la verdadera arrogancia y la verdadera humildad femeninas. (Friedrich Schlegel, *Lucinda*, en *El entusiasmo y la quietud*, *Antología del romanticismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 1979, edición de Antoni Marí, p. 132)

Helena iniciará a su amante en los misterios de la lujuria, descubriéndole la fascinación de los crímenes del amor y la belleza de sus hecatombes, le abrirá las puertas a una experiencia inédita de la sexualidad y de sus estados psicológicos, donde se mezclan el dolor y el placer. Esta es la causa principal de que Marcelo la vea como un “monstruo de abominación y maravilla”, que repele y que fascina al mismo tiempo, paraíso e infierno de los sentidos ²¹⁹, que hace del amor algo atroz y escalofriante, que anula la voluntad y las energías, como la atmósfera asfixiante de un exótico invernadero:

El amor seguía siendo para ella la misma cosa enervante, malsana, pesada y caliginosa, como el aire de un invernadero viciado por el paludismo de la tierra sembrada de portentosas plantas llenas de veneno. Era la misma sensación de anhelo y de vencimiento, de crueldad y de masochismo; una sed inextinguible de lascivia, una impresión ambigua, que ponía fuego en sus entrañas y hielo en su piel; una lubricidad

²¹⁸ Antonio de Hoyos y Vinent, *El monstruo*, Madrid, Cosmópolis, 1927. La Pandora de Nerval también simbolizaba la piedra filosofal, el enigma en el que se unen los contrarios:

"[...] à elle, en vérité, - que pouvait s'appliquer l'indéchiffrable énigme gravée sur la pierre de Bologne: *AELIA LAELIA*.- *Nec vir, nec mulier, nec androgyna*, etc. " Ni homme, ni femme, ni androgyne, ni fille, ni jeune, ni vieille, ni chaste, ni folle, ni pudique, mais tout cela ensemble..." (Gerard de Nerval, *Aurélia, Promenades et souvenirs, Lettres à Jenny, Pandora*, Paris, Garnier-Flammarion, 1972, p.107)

Respecto a las mujeres de Hoyos, Cansinos-Assens hace observar que “no tienen nada de femenino ni de humano. Son creaciones puramente intelectuales: resurrecciones del antiguo símbolo gnóstico de la *Sofía eterna*, ávida de experiencia sensual.” (Rafael Cansinos-Assens, “Antonio de Hoyos”, en *Poetas y prosistas del novecientos*, op. cit. p. 234). A este tipo pertenece también María del Rosario, una mujer fuerte y hermética, de virginidad atrayente y hostil que “con sus gestos rígidos, un poco automáticos y su mirada fija, vehemente y al mismo tiempo lejana, era la encarnación de la *Castidad* o de la *Venganza*, una de esas simbólicas figuras de virgen fuerte que en la moderna iconografía son abstracciones de una idea.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *La procesión del Santo Entierro*, “Biblioteca Llamrada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Biblioteca Hispania,[1917], p.25)

²¹⁹ “Vivo en un viejo palacio; en medio de un jardín encantado a la sombra de una alta montaña, que a la luz de la luna tiene transparencias de ópalo, junto a un lago verde y profundo. En el mío, como en el terrenal, hay cuatro ríos.” (*El monstruo*, p.83)

obscena, desvergonzada y cínica, que necesitaba de groseras exhibiciones, de espectáculos inmundos y feroces, de caricias que eran flagelaciones y bestialidades que eran caricias. (p. 62) ²²⁰

Helena es la heredera del “ideal monstruoso” de Espina Porcel, el de la Salomé decapitadora de hombres, mostrado en *La Quimera* por la condesa de Pardo Bazán.²²¹ En su actitud prepotente, emula a la Clara de Octave Mirbeau, que, cuando es acusada por su amante de ser un monstruo (“aquella mujer era un monstruo y yo la amaba por ser un monstruo..”, p.117), le objeta, como una de las “Chercheuses d’infini” de Baudelaire, abanderadas de un erotismo trascendente que en la exacerbación del instinto sexual ven una forma superior de conocimiento:

- ¡Monstruos!... ¡Monstruos!... ¡En primer lugar no hay monstruos!... Lo que tú llamas monstruos son formas sencillamente superiores o que salen de tu concepción... (p.174)

²²⁰ “El amor es una cosa muy seria, grave, triste y profunda..” (Octave Mirbeau, *El jardín de los suplicios*, op. cit. p.107) El amante de Clara confiesa que el suyo es un “amor irrevocable, indisoluble y torturante” (p.105), que le rinde a los pies de su compañera: “Soy tuyo...; llévame adonde quieras... ¡Sufrir..., morir..., qué más da!... Puesto que tú, a quien aún no conozco, eres mi destino...” (p.105).

La Nardo de Gómez de la Serna reprocha al amante su sonrisa:

- En el amor hay que estar serio -le respondía ella, que no comprendía aquella sonrisa irónica.
- Sonríe por la alegría de tenerte -le decía él, engañoso y lejano.
- ¡No sonrías! - volvía a repetirle agriamente ella, que sabía que en el amor se juega la vida y que, por muy malgastosa que fuese, en los momentos solemnes de entregarse, respiraba la muerte. (Ramón Gómez de la Serna, *La Nardo*, op.cit.,p.77)

Hoyos refutaba la injustificada inmoralidad que se atribuía a sus libros con esta idea del amor representada en *El monstruo*:

Dicen que mis libros son inmorales... ¡Pero si en ellos no hay voluptuosidad ninguna!... ¡Pero si en mis libros el amor es una cosa horrenda y escalofriante !... Mi visión del amor es la que podía tener un asceta de la Lesbia torturada por el deseo. ¿Tú crees que *El monstruo* es una invitación al pecado? ... ¡Pero si es el horror, la abominación, el desprecio de la carne!... Sólo en *San Ignacio* y en el *Libro de Job* he encontrado epígrafes para algunos capítulos. (Entrevista concedida a *El Caballero Audaz* [José María Carretero], *Galería*, II, op. cit. p. 435)

²²¹ vid. *supra* p. 188

La heroína de Hoyos podría suscribir también las palabras de Isabel Inghirami en *Forse che sì forse che no*, cuando se refiere a ese amor doliente, que, pese a sus reminiscencias sádicas, desprecia en el fondo el estricto materialismo del “divino marqués”, y elige una vía espiritual que invita al goce místico: “Un amor así desdeña la felicidad por un bien desconocido, pero infinitamente más alto, hacia el cual tiende continuamente el alma, extasiada por el más puro de los dolores.” ²²²

6

El vínculo metafísico que une la lujuria y el pecado en *El Monstruo* anticipa el modo en que este binomio, clave del erotismo de Hoyos, se articula en novelas posteriores, como *El hombre que vendió su cuerpo al diablo* (1917), donde se dice que “Hace falta para que los monstruos sean monstruos que exista el pecado..”; o en el misticismo satánico de Sol, la heroína erudita de *El árbol genealógico* (1918), que, entregada al estudio de libros de nigromancia, llega a la conclusión de que “El placer carnal es inmundo.” ²²³ Marcelo, sumido en los vastos abismos del deseo, consumirá

²²² Gabriele D’Annunzio, *Quizá sí, quizá no*, *op.cit.* p.1491. Clara revelará a su compañero que la lujuria es el camino que conduce al más alto grado de realización del hombre: “¿Cómo has podido no darte cuenta de que, no digo ya en el amor, sino en la lujuria, que es la perfección del amor, es donde se revelan y se agudizan todas las facultades cerebrales del hombre..., que sólo por la lujuria se alcanza el total desarrollo de la personalidad?” (*El jardín de los suplicios*, *op. cit.* p.127)

²²³ La consideración del Pecado y la Lujuria como categorías equivalentes de un mismo orden metafísico ya está en la bailarina de *La primera de abono* (1913), que resucita en sus danzas a las criaturas de perdición execradas por los profetas:

En la desolación infinita del desierto, una desolación de cataclismo geológico, era el monstruo quimérico, el Misterio, el Remoto hecho pecado, pero no un pecado vulgar sino eso, el pecado que vive en el fondo oscuro del Misterio y del Remoto, el pecado monstruoso y horrendo de la leyenda, el pecado tremendo y alucinante, el pecado de la Biblia y de la antigüedad, el que hizo rameras de las Emperatrices y convirtió en bestias a los sátrapas, el pecado infame y terrible que vive en el fondo de nuestras vidas como el Dragón en

su vida en el intento de llegar al fondo misterioso del alma de la actriz, inabarcable en su indeterminación, capaz de trascender cualquier forma espiritual o humana susceptible de ser aprehendida. A lo más lejos que llega es a contemplarla como un símbolo indescifrable de la lujuria, el dolor y la muerte:

No era Helena Fiorenzio, ni la trágica famosa, ni aún siquiera la prostituta de sus primeros tiempos; era “la bestia”, la alimaña cruel y feroz que vivía del dolor y de la voluptuosidad, el ser monstruo como un símbolo de abominaciones, que ha ido marcando su estela a través de la historia de la humanidad. (p.113) ²²⁴

En los momentos en que es poseída por la lujuria, Helena es la encarnación de una fuerza ciega y aniquiladora que franquea los límites de lo humano y que la sitúa en el plano de lo mítico. Por eso Hoyos la compara

el fondo de los círculos infernales. (Antonio de Hoyos y Vinent, *La primera de abono*, op. cit. p.18).

El baile y la escenografía de Judith Israel están inspirados en los números de las artistas “des music hall et des boîtes montmartroises” de Lorrain, como éste de Izé Kranilé, donde encarna “tous les péchés des peuples”:

Dans un décor de désolation, au milieu de roches fantômes et de blêmes montagnes de cendres, sous le jour funèbre des rampes éclairées au bleu, elle personnifiait l’âme du sabbat; et, voluptueuse et morbide, tantôt avec des grâces exténuées et d’innies lassitudes, elle semblait traîner le poids d’une beauté coupable, d’une beauté chargée de tous les péchés des peuples. (Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit. p.42)

²²⁴ Los precedentes de la interpretación de Helena como símbolo esotérico de la Lujuria están en la Reina de Saba de Flaubert (“Yo no soy una mujer, soy un mundo. ¡Sólo tengo que dejar caer mis vestidos, y descubrirás en mi persona una sucesión de misterios!”) (*La Tentación de San Antonio*, op. cit. p.74); en Isabel Inghirami (“no soy una felicidad, ni soy una desdicha, sino una ciencia severa...” (*Quizá sí, quizá no*, op. cit. p.1491); y en la respuesta del amante de Clara (“me preguntaba quién era Clara, y si realmente existía... ¿Que si existe?... Pero si Clara es la vida, si es la presencia real de la vida, ¡de toda la vida!..”, *El jardín de los suplicios*, op. cit. p. 193). Su presentación como diosa de la Lujuria y de la Belleza maldita la relaciona, asimismo, con la lectura perversa que Huysmans hizo de la Salomé bíblica y del personaje de Flaubert (*Herodías*), a partir de los cuadros de Gustave Moreau. A este respecto, véase la “Ofrenda” de 1915 dirigida por Hoyos a la bailarina Tórtola Valencia en *La zarpa de la esfinge*: “Tórtola: tú eres el símbolo de la belleza única. Antes de conocerte yo te había visto danzar ante Herodes como Salomé, bailar en el desierto entre los tigres como Cleopatra... Eres el ensueño hecho carne. Estás más allá de la vida, del tiempo y del espacio.” Los ejemplos en la obra de Hoyos de la mujer fatal son innumerables, y abarcan todos los ámbitos, desde los círculos aristocráticos, hasta las artistas de segunda fila del mundo del espectáculo: “Florentina, la *Tísica*, era un Marqués de Sade hembra, una Brinvillers [*sic*]... leyendas sombrías rodeaban su nombre [...] una mujer fatal que llevaba consigo la muerte y el dolor.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *Estocadas y zapatetas*, en *Los Contemporáneos*, 381: 14-abril-1916, p.19)

con la Esfinge ²²⁵, el Basilisco y la Quimera, equiparando su poder al de las fuerzas elementales de la naturaleza (“siguió su vida, fatal y magnífica, como una fuerza de la Naturaleza..”, p.61), con la misma capacidad despiadada de crear y destruir (“una de esas misteriosas fuerzas de la Naturaleza que súbitamente explotan, vibran, destruyen y crean..”, p. 61) ²²⁶, al margen de toda ley moral:

Un anhelo atroz de barbarie y crueldades, de cosas hediondas y asquerosas, de locuras sexuales que iban más allá del sadismo, más allá de los vicios anatematizados por la Iglesia, más allá que los engendros contrahechos de las imaginaciones enfermas, la arrastraba y hacía de ella el algo inconsciente y violento, el alud de la montaña o la ola que alza la tormenta. (p. 113) ²²⁷

En *El monstruo*, el Amor y la Muerte, los dos temas clave del erotismo del marqués de Vinent, no aparecen disociados, no son mundos antagónicos; al contrario, se complementan y llegan a confundirse. La

²²⁵ El motivo de la Esfinge remite a Flaubert (*La Tentation de saint Antoine*) y a Oscar Wilde (*The Sphinx*, 1894); en la obra de Hoyos, lo encontramos en el personaje de Judith Israel, la bailarina enigmática e impenetrable, criatura híbrida, mitad mujer, mitad animal, que “tuvo zarpa de piedra como la Esfinge y corazón de carne como hija de Eva.” (*La zarpa de la esfinge*)

²²⁶ La fuente directa, en este caso, es Sade: “Pero ¿acaso la más leve ojeada a las operaciones de la naturaleza no prueba que las destrucciones son tan necesarias para sus planes como las creaciones?, ¿que ambas operaciones están ligadas e incluso encadenadas tan íntimamente que resulta imposible que una pueda actuar sin la otra? (Marqués de Sade, *La filosofía en el tocador*, Barcelona, Tusquets, 1989, p. 105); a este respecto, ver las palabras de El Filósofo del proemio de *La Decadencia* inspiradas en el dialogo de la Lujuria y la Muerte de Flaubert: “No hay sino dos verdades: la vida y la muerte. *Crear y destruir*” (p.26)

²²⁷ El amante de Clara también ve en ella la energía cósmica de la Naturaleza, en donde la vida y la muerte están indisolublemente unidas:

Pero no puedo maldecirla, como tampoco puedo maldecir el fuego que devora las ciudades y los bosques, al agua que hace zozobrar a los barcos, al tigre que se lleva, en sus fauces, hasta el fondo de la jungla, a las presas ensangrentadas... La mujer posee en ella una fuerza cósmica de elemento, una fuerza invencible de destrucción, como la naturaleza... ¡Es por sí sola toda la naturaleza! ... Siendo la matriz de la vida, es, por eso mismo, la matriz de la muerte..., puesto que de la muerte renace perpetuamente la vida... y suprimir a la muerte sería como matar a la vida en su fuente única de fecundidad... (*El jardín de los suplicios*, op. cit. p. 44)

muerte es una presencia oculta que se cierne sobre los episodios amorosos de forma obsesiva:

La muerte era un testigo irónico que, desde un rincón de las alcobas del lupanar o entre las suntuosas cortinas de brocado florecido de oro que cerraban su lecho, contemplábale siempre. (p. 63) ²²⁸

De las lecciones enseñadas en el palacio de Helena, se deduce que la muerte es un componente esencial del amor, aunque de ello no se infiera una valoración negativa, puesto que ese vínculo descubre zonas inexploradas de la sexualidad. La muerte, aunque horrible en su aspecto exterior, ofrece a los amantes de *El monstruo* perspectivas nuevas y peligrosas:

Aquella perenne visión de la muerte, de la podredumbre de los gusanos, ponía en el amor un elemento nuevo y atroz. (*ibidem*)

La obsesión de Hoyos por las relaciones eróticas teñidas de muerte se observa en multitud de ejemplos a lo largo de la novela: Marcelo presiente la Muerte en las marcas que deja la lepra en el cuerpo de Helena:

²²⁸ Hoyos piensa en la fraternidad del Amor y la Muerte, como lo hicieron Víctor Hugo, Leopardi, Baudelaire y Unamuno: “¿Cómo dudar que la lujuria y la muerte son hermanas! [...] El amor sin la muerte es incompleto. Hay en el amor, [...] una lascivia triste y desesperada, que desagua en la muerte, como en la muerte hay una excitación que puede llegar hasta el placer..” (Antonio de Hoyos y Vinent, “Libros de la semana. Estética y erotismo de la pena de muerte. Estética y erotismo de la guerra”, *El Día*, II: abril-1917, p.3)

El cuerpo era siempre la misma pagana escultura de belleza insuperable; pero en el vientre, en los senos, en el cuello, las manchas purpúreas, aleonadas o cenicientas, trazaban las dibujos de una cábala, cuyo secreto era la Muerte. (p.77) ²²⁹

La Muerte envenena las flores que adornan el jardín del palacio: "prodigiosas flores que encuentran en la podredumbre la maravilla de su hermosura..."; y contamina los ríos que lo circundan: "[...] pero sé que tienen remansos profundos, donde parece dormir el misterio de la Lujuria y de la Muerte." La idea y el sentimiento de la muerte lo penetra todo como una verdad radical que subyace en la esencia de las cosas:

- ¡ Es espantoso ! ¡ espantoso !. ¡ Aquí todo es contrahecho, obsesionante !. Es como un sueño divino que siempre acabase por trocarse en una pesadilla. Desde las flores, tan bellas, tan fragantes, tan gratas, que llevan en sí todos los venenos, hasta el lago azul y transparente que exhala las miasmas del paludismo, en todas partes acechan la enfermedad y la muerte. A lo mejor vemos un insecto prodigioso que titila al sol, y es Ella, la muerte, que nos viene en forma de voladora esmeralda o de flotante rubí. ¡ La muerte, y siempre la muerte, el amor, todo es la muerte, la muerte perennemente inclinada sobre nosotros. (p. 93) ²³⁰

²²⁹ En los romances medievales es corriente que la lepra ("malatía") sea la enfermedad de las hembras lujuriosas:

[...] hija soy de un malato que tiene la malatía,
que el hombre que a mí llegasse luego se le pegaría;
que si vos a mí llegáredes, la vida vos costaría.

(*Romancero*, Madrid, Taurus, 1993, p. 141, edición de Giuseppe Di Stefano)

²³⁰ La descripción de las impresiones de Helena durante sus paseos por los muelles de la ciudad, donde contempla la miseria de la población de pescadores que venden su mercancía entre la inmundicia y la podredumbre ("Comercios humildísimos, que no eran sino apestosas covachuelas donde se expedían sucios despojos de bestias muertas, carnes en descomposición y pescados podridos..", p.105), recuerda las que tiene Clara en el camino que conduce a la prisión, exaltada también por el contacto de la muchedumbre y los olores insoportables del mercado, que, haciéndola pensar en la muerte, ella "aspiraba con deleite, como un perfume.." (*El jardín de los suplicios*, p.124). En *Un amour de Thulé*, uno de los relatos incluidos en *Du sang, de la volupté et de la mort* (1894), donde España ("cet âpre pays surchauffé") aparece como un lugar donde se imponen "des associations d'idées sur la solitude, la mort et

La tesis de *El monstruo* es la misma que la de *El jardín de los suplicios*: el instinto genésico y el de destrucción constituyen un mismo y único instinto. Clara invitará a su amante a conocer el presidio de la ciudad china para demostrarle que “la sangre es un elemento precioso de la voluptuosidad... es el vino del amor...” (p.147), en una actitud que recuerda la reacción de Helena ante la cogida de un torero:

Y súbitamente, en un momento de horror inmarcesible y de belleza única - la belleza de horror de una hecatombe -, su espíritu y su cuerpo recorrieron todas las gamas infinitas del sufrimiento y del placer, y mientras sacudida, en un interminable espasmo agonizaba, vió algo espantoso, en que su vida se asomaba al abismo de la tragedia.
(p. 55) ²³¹

7

El exotismo tiene en *El monstruo* una función que, hasta esta novela, sólo había sido insinuada vagamente en *La decadencia* (1909): la evocación

la beauté”, Barrès cuenta la historia de Violante, una hermosa andaluza de la que se dice que “elle vantait l’odeur de roses et de mort des ruelles de Cordoue..”, y que desea también viajar a China: “[...] femme et tentante et faite pour provoquer la vie, elle aimait tout ce qui aide à la décomposition, comme si elle eût mieux joui de sa beauté parmi ce qui meurt et mieux établi son empire sur des forces désagrégées [...]. Sans doute, à cette heure [...] au pays où la décomposition est la plus rapide, elle a épuisé sa force nerveuse et dispersé son âme tout entière.” (Maurice Barrès, *Du sang, de la volupté et de la mort*, op. cit. p. 96)

²³¹ Clara había recorrido todo el mundo en busca de espectáculos sangrientos:

He visto ahorcar a unos ladrones en Inglaterra, he visto corridas de toros y dar garrote a unos anarquistas... En Rusia he visto a unos soldados matar a latigazos a unas jóvenes muy hermosas [...] Todos los horrores, todas las torturas humanas, todas las he visto... ¡Era algo hermoso! Pero nada tan bello..., ¿me oyes?, como esos presidiarios chinos... (p. 115)

Enlazado con éste se hayan otros motivos: la voluptuosidad dolorosa de las heroínas de *Oro, seda, sangre y sol* (1914), que, embriagadas por el olor afrodisíaco de la sangre vertida, contemplan desde la barrera a sus amantes, expuestos a ser cogidos por el toro; el relato de las atrocidades y la destrucción producidas por las religiones, catástrofes naturales y epidemias; y las visitas habituales de los personajes del marqués a los museos del crimen (*El hombre de la muñeca extraña*). Hoyos se complacerá en describir las sensaciones de Helena contemplando las figuras de un museo de cera y su catálogo de asesinos y víctimas, en una escena que recuerda la visita de Clara al presidio para dar de comer a los condenados.

de mundos remotos en donde se glorifica el triunfo de los instintos. El exotismo literario de *El monstruo* tiene su causa en una imaginativa localización del espacio y el tiempo de la voluptuosidad, como había hecho el joven Flaubert en *Les Mémoires d'un fou* (1838) y Gautier en *Mademoiselle de Maupin* ²³². Desde esta perspectiva, Occidente es la antítesis de Oriente; ambas culturas se contraponen en la novela de Hoyos, llevándose la primera la peor parte por su vulgaridad - frente al lujo y el refinamiento del mundo oriental-, y por la hipocresía secular de su mundo civilizado, que sofoca los impulsos naturales del ser humano. Con el alma de las hembras nómadas del fin de siglo que recorren el mundo en búsqueda del placer, no es extraño que Helena decida poner fin a sus viajes en China, paraíso de la lujuria:

Porque en Oriente, y pese a esta civilización estúpida, que ha hecho de nosotros unos pobres animales afectados y convencionales, que a falta de energías para domeñar sus impulsos han aprendido a contrahacerlos con una hipocresía malvada, bajo la que se esconden las peores aberraciones, porque en Oriente -repitió- viven las lujurias, todos

²³² En *Les Mémoires d'un fou*, el ideal de voluptuosidad está en Oriente:

[...] je voyais l'Orient et ses sables immenses, ses palais que foulent les chameaux avec leurs clochettes d'airain, je voyais les cavales bondir vers l'horizon rougi par le soleil, je voyais des vagues bleues, un ciel pur, un sable d'argent, je sentais le parfum de ces océans tièdes du Midi, et puis près de moi, sous une tente à l'ombre d'un aloès aux larges feuilles, quelque femme à la peau brune, au regard ardent, qui m'entourait de ses deux bras et me parlait la langue des houris. (Gustave Flaubert, *Les Mémoires d'un fou*, Novembre, Pyrénées-Corse, Voyage en Italie, [Paris], Gallimard, 2001, p. 57)

; como el paraíso soñado por Gautier:

Voici comme je me représente le bonheur suprême: - c'est un grand bâtiment carré sans fenêtre au dehors: une grande cour entourée d'une colonnade de marbre blanc, au milieu une fontaine de cristal avec un jet de vif-argent à la manière arabe, des caisses d'orangers et de grenadiers posées alternativement; par là-dessus un ciel très bleu et un soleil très jaune; - de grands lévriers au museau de brochet dormiraient çà et là; de temps en temps des nègres pieds nus avec des cercles d'or aux jambes, de belles servantes blanches et sveltes, habillées de vêtements riches et capricieux, passeraient entre les arcades évidées, quelque corbeille au bras, ou quelque amphore sur la tête. Moi, je serais là, immobile, silencieux, sous un dais magnifique, entouré de piles de carreaux, un grand lion privé sous mon coude, la gorge nue d'une esclave sous mon pied en manière d'escabeau, et fumant de l'opium dans une grande pipe de jade. (Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit. p. 235)

los pecados magníficos y abominables que anematizan las religiones. (p. 10) ²³³

En Europa, en el contacto directo con las clases bajas todavía es posible sentir la fuerza vigorosa de las pasiones:

[...] ya sabes que en la uniformidad gris de la vida de Occidente, sólo en lo hórrido y lo pasional del pueblo se encuentra algo del divino escalofrío de la voluptuosidad refinada y admirable que es toda la vida de algunos países de Oriente. (p. 70)

La vehemencia de las pasiones del pasado pervive en los países meridionales, como España, el único que conserva las corridas de toros, “fiesta bárbara de voluptuosidad y de sangre, la única fiesta en la que hay una evocación del mundo remoto en que venció la lujuria y la muerte.” ²³⁴

²³³ Clara dirá: “Llevó en mí el alma de la vieja China..”; y también en ella escuchamos los mismos anatemas contra la civilización occidental:

En China la vida es libre, feliz, total, sin convencionalismos, sin prejuicios, sin leyes..., para nosotros al menos... No hay más límites para la libertad que uno mismo...; el amor no tiene más fronteras que la variedad triunfante de su deseo... Europa y su civilización hipócrita, bárbara, son la mentira... ¿Qué hacen ustedes sino mentirse a sí mismos y a los demás, mentir a todo lo que en el fondo del alma les parece ser la verdad?... [...] Esa contradicción permanente entre sus ideas, sus deseos y todas las formas muertas, todos los vanos simulacros de su civilización, que les vuelven tristes, perturbados, desequilibrados... En ese intolerable conflicto pierden ustedes la alegría de vivir y toda sensación de personalidad..., porque a cada momento se reprime, se impide, se detiene el libre juego de las fuerzas... ¡Esa es la llaga mortal, emponzoñada del mundo civilizado! (p. 103)

Sobre el motivo de la mujer nómada *cfr.* nota 154

²³⁴ El marqués creía que la fiesta de los toros no puede darse en un país civilizado: “El valor nunca será un producto de la razón ni de la civilización, como la santidad no será un producto del análisis. El valor es impulso; la civilización es, casi siempre, cobarde.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *El pobre fenómeno*, en *La Novela Semanal*, Año II, 50: 24-junio-1922, p.43) Su visión de España como lugar de la voluptuosidad y de las pasiones vehementes es paralela a la celebración de la Europa meridional que hace Lorrain durante sus viajes por el Midi francés: “Dans ces pays bénis du soleil on fait l’amour comme on respire ou comme on cueille une fleur. C’est un geste familier, une fonction ordinaire de l’existence.” (Jean Lorrain, *Manine*, en *Fards et Poisons*, *op. cit.* p.197).

El monstruo es el perfecto preámbulo de las patologías y aberraciones sexuales, de la locura y el terror de *El horror de morir* (1915) y *El caso clínico* (1917), donde Hoyos dará forma definitiva al cuadro psicológico del héroe decadente obsesionado por la lujuria.²³⁵ Asimismo, en *El monstruo* se cimenta el deseo del marqués de Vinent de profundizar en la dimensión espiritual del sentimiento erótico, internándose en el mundo de lo sobrenatural y el misterio, procurando asimilar los temas y los motivos del Simbolismo que germinaron en la novela decadente. La adscripción de sus intereses estéticos dentro de la órbita simbolista lo corrobora el propio Hoyos al enumerar los *leit motiv* de su obra:

Hay, sin embargo, tres cosas que en la literatura me han apasionado infinitamente: el misterio, la lujuria y el misticismo.²³⁶

El siguiente fragmento del “Discurso pronunciado en la segunda fiesta modernista el 10 de septiembre de 1893” por Santiago Rusiñol, resume el espíritu y la forma de la estética fin de siglo, de la que las novelas

²³⁵ La utilización de la lujuria como elemento desencadenante del horror es constante en *El monstruo*. Lo vemos reflejado en las alucinaciones y pesadillas de Marcelo, en los efectos devastadores de las enfermedades sexuales, en la orgía de destrucción de la ciudad asolada por los piratas, o en la imagen de Helena, que, con inmovilidad de ídolo, contempla a su amante con el rostro cubierto por una máscara:

Ante él había una estatua absurda y maravillosa, engalanada como un ídolo, pero en quien sólo las pupilas parecían vivir. [...] Era atroz, horrenda, obsesionante la serenidad de aquella máscara, que tapaba no se qué espantosas podredumbres. (p. 89)

Cansinos-Assens ya constató la incorporación del terror a la novela erótica de Hoyos: “[...] al tocar en esta zona en que el pecado se hace más intenso, recoge el novelista un matiz nuevo, el del terror, entrelazando los temas de la lascivia y la muerte, entretejiendo los negros y los rojos estambres. (Alberto Insúa lo ha hecho así también en *El demonio de la voluptuosidad*). En un momento, esta literatura erótica se convierte en una novela de horror.” (Rafael Cansinos-Assens, “Antonio de Hoyos”, en *Poetas y prosistas del novecientos*, op. cit. p. 235) Cansinos subrayará la dosis de artificio que hay en esta clase de terror: “¡Figuraos una sistematización de *El jardín de los suplicios*! Un gesto de terror lascivo multiplicado en una sucesión de espejos.” (*ibid.* p. 236)

²³⁶ Entrevista concedida a *El Caballero Audaz* [José María Carretero], *Galería*, II, op. cit. p.435

posteriores del marqués, en particular, durante la segunda década del siglo, fueron uno de los ejemplos más representativos:

Arrancar de la vida, no los espectáculos directos, no las frases vulgares, sino las visiones relampagueantes, desbocadas, paroxistas; traducir en locas paradojas las eternas videncias, vivir de lo anormal y lo inaudito, contar los espasmos de la razón asomada al borde del precipicio, el aplastamiento de las catástrofes y los escalofríos de lo inminente; cantar las angustias del dolor supremo y describir los calvarios de la tierra; llegar a lo trágico frecuentando lo misterioso; adivinar lo ignoto, predecir los destinos dando a los cataclismos del alma, a la zozobra de los mundos, la expresión excitada del terror; tal es la forma estética de este arte espléndido y nebuloso, prosaico y grande, místico y sensualista, refinado y bárbaro, medieval y modernista al mismo tiempo.²³⁷

²³⁷ En Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch, 1979, p.100

CAPÍTULO V. Los infiernos de la pasión

1

Primero respeté el misterio y me ceñí a mis novelas; pero allí estaba él, atractivo y peligroso, más fuerte que la voluntad. E, inconscientemente, la imaginación trabajó, trabajó mucho, mal de mi grado, hasta que un día escribí *El caso clínico*, en que esbozaba con trazos más que inseguros, atropellados, un caso de patología psíquica-sexual. El alboroto ocasionado por la novela de que el público no supo o no quiso ver sino lo audaz, con frase impropia, obsceno, me aterró. Sin embargo, allá en el fondo, removían aún como fascinadores reptiles mil problemas áridos, ásperos, ardientes y crepitantes.²³⁸

En efecto, en la exploración de caminos más comprometidos y peligrosos está el objeto de los “libros abominables y tristes”, cuyo tema central es el misterio y la tragedia de la vida sexual. Con ellos, el marqués pretendía ofrecer - imitando el arte medieval que tanto admiraba- un cuadro alegórico de la Lujuria, representando en sus páginas a personajes

²³⁸ Antonio de Hoyos y Vinent, “Prólogo” de *América. El libro de los orígenes*, op. cit. p. 6

obsesionados por la Lujuria, que, como figuras de un carrusel infernal y grotesco, dan vueltas en un círculo eterno, a lomos del vicio y las perversiones de la pasión amorosa.

En el fragmento anterior se observa cómo el marqués era consciente de la idea deformada que se tenía de sus estudios de la pasión amorosa. Sabía que gran parte del éxito de sus libros se debió a la engañosa seducción que ejercía su fama de escritor inmoral y perverso. En una entrevista, se lamentaba, con ironía, de que el público español no estuviese preparado para comprender a los verdaderos escritores de la perversión:

- ¡La literatura inmoral! ¿Existe en España una literatura inmoral?.

Si en nuestro país floreciese una literatura perversa, ¡sin ironía! - a modo de la creada por Lorrain, Rachilde, Essebac y otros exquisitos de allende el Pirineo - moriría por..., falta de lectores.²³⁹

Sin embargo, la obra de Hoyos llegaría a tener un papel destacado en la evolución de la novela erótica en España, en la medida que puso a disposición de numerosos escritores, más o menos afines a su sensibilidad,

²³⁹ Alfonso Camín, “Antonio de Hoyos y Vinent”, en *Los hombres y los días (Entrevistas literarias)*, op. cit. p.125. En efecto, Julito Calabrés, uno de los “alter ego” de Hoyos, es reconocido como un escritor de “novelas absurdas y arbitrarias que la gente leía como podría leer la Biblia o el libro de los Vedas.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *Las hetairas sabias* (1916), en *El secreto de la ruleta*, Madrid, Biblioteca Nueva, [1919], p. 137). De que en España sólo se había producido una difusión minoritaria de la auténtica literatura de la decadencia, se hacía eco Álvaro Retana, junto con Hoyos, uno de los pocos escritores españoles que “sufría el veneno de la literatura decadente”:

Nemesio amaba con pasión irrefrenable toda la literatura enfermiza importada de allende el Pirineo y que en España cultivaban dos o tres literatos, más populares por su escandalosa vida privada que por sus inofensivas producciones. Rezagado de Wilde, de Rachilde y de Lorrain, admirador de Gide [...] de Morand y de Proust hubiera querido poder arrastrar la existencia de cualquiera de los protagonistas de estos insignes campeones de la decadencia literaria. (Álvaro Retana, *A Sodoma en tren botijo*, en *Los 13*, Año I, 12: 21-mayo-1933, p. 7)

el espíritu original de la decadencia y su rica iconografía literaria. Sus libros, que sirvieron de cauce a las nuevas ideas estéticas, permiten constatar la frecuente asimilación que hizo el modernismo de los materiales decadentes, ayudando a conocer su génesis y a delimitar la influencia que tuvo en épocas posteriores.²⁴⁰

Bebiendo, en mayor o menor medida, de las diversas direcciones literarias y artísticas del modernismo²⁴¹, Hoyos se distingue por representar, con marcado perfil, aquella sección de la literatura erótica de principios de siglo que abordó, con especial interés, el tema de las transgresiones sexuales. Su obra forma parte de una corriente que, en gran medida, surge como consecuencia directa de la vindicación de la perversión por Baudelaire y de la forma que éste tuvo de ilustrar los avatares del alma, tentada por los abismos de la sexualidad, por el conocimiento de lo prohibido y por la

²⁴⁰ Como muestra de la labor de transmisión que hizo Hoyos del decadentismo y de la repercusión que tuvo en algunos escritores españoles, véase este fragmento de las memorias de César González Ruano, uno de los más fervientes admiradores de su obra:

Por Hoyos conocí ya bien cierta literatura francesa, como la de Huysmans, Anatole France, Jean Lorrain, Richépin, Villiers [de l'Isle-Adam], Barbey, etc., y me dejó para leer las "Memorias" de Casanova, y algunos libros del marqués de Sade y de Restif de la Breton [sic], la *Anti-Justina*, que me impresionó demasiado. (César González Ruano, *Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, pp. 103 y 104)

La estela contaminada de la obra de Hoyos continúa en autores más jóvenes como Juan Gil-Albert, en cuyo libro *La fascinación de lo irreal* (1927) es reconocible "la visión de la Historia como álbum de estampas de época caracterizadas por el pintoresquismo de las costumbres, la violencia malsana de las pasiones, el estallido universal de la lujuria y la apoteosis del culto a la belleza.." ("Lectura de 'Las Ilusiones' por Guillermo Carnero en Juan Gil-Albert, *Las Ilusiones*, Barcelona, Mondadori, 1998, p. 11); y, ya bien entrado el siglo XX, la vemos proyectada en el culturalismo de los *novísimos* (Pere Gimferrer, Luis Antonio de Villena) que leerán a Hoyos atraídos por el sabor decadente de su esteticismo modernista.

²⁴¹ Cfr. Ricardo Gullón, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza, 1990; y Amelina Correa Ramón, *Hacia la re-escritura del canon finisecular. Nuevos estudios sobre las direcciones del modernismo*, Granada, Universidad de Granada, 2006. El libro de Amelina Correa es una muestra patente del "actual contexto conceptual y teórico que promueve la necesidad de continuar reinterpretando (*re-escribiendo*) nuestros planteamientos sobre la literatura española finisecular desde una perspectiva más amplia y diversa." ("Nota de la autora", p.11)

dolorosa voluptuosidad de la condena.²⁴² El autor de *Les Fleurs du Mal* (1957) es uno de los principales responsables de que, durante las dos últimas décadas del siglo XIX, triunfe por toda Europa un erotismo de índole cerebral, que, estimulado por la aureola mágica del vicio, va a profanar los tabúes de la sexualidad. Los amores marginales de la baja prostitución, el apetito de autodestrucción latente en el deseo sexual, las afinidades satánicas de la lujuria, el erotismo macabro y la necrofilia, “los amores tenebrosos”(homosexualidad, lesbianismo, narcisismo, hermafroditismo, incesto), los amores crepusculares de las “bellezas marchitas”, que conforman el erotismo de Baudelaire, son el caldo de cultivo en donde van a crecer las relaciones morbosas y las patologías sexuales propiamente decadentes. Como las emanaciones letales de la granja de Flachère de Rachilde (*Le Dessous*, 1904), la inmoralidad y la perversión de la literatura decadente nacen del interés que sintió el poeta francés por lo excepcional y lo prohibido, rindiendo culto a su erotismo contaminado, de “paraísos artificiales”, a los que el esteta del fin de siglo acude para consolarse de la vulgaridad y el tedio de la existencia.²⁴³

²⁴² Cfr. *Le Splen de Paris*, donde Baudelaire desarrolla las ideas relativas al origen de la perversidad que Poe había explicado en *El demonio de la perversidad* :

Ces plaisanteries nerveuses ne sont pas sans péril, et on peut souvent les payer cher. Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans un seconde l'infini de la jouissance? (Charles Baudelaire, “Le mauvais vitrier”, en *Le Splen de Paris (Petits Poèmes en prose)*, op. cit. p.88)

En España, nadie recorrerá la órbita de la perversión, de las voluptuosidades dolorosas y las pasiones sacrílegas, como Valle-Inclán, a través de la figura del marqués de Bradomín.

²⁴³ Es habitual ver a los amantes de Hoyos recorrer toda la gama de sensaciones que los “paraísos artificiales” proveen para combatir el *ennui*: “el éter, el opio, la morfina, la cocaína [...] Y mezclado con ello, todos los excesos y todos los placeres; las emociones fuertes, las sacudidas nerviosas, las locas carreras en automóvil, las escapatorias por los lugares peor afamados, el vino, el juego.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *El amor de Jaime Estradas*, en *La Novela Corta*, 38: 23-enero-1917, p. 28).

En *Les Fleurs du Mal* (1857), Hoyos encontró un repertorio inagotable de motivos afines a su particular sensibilidad, que trasladará sin apenas variación a sus novelas: los “amours décomposés” (“Le vampire”, XXXI, “Remords posthume”, XXXIII), las bellezas marchitas (“Ma vieille infante”, “Le monstre”), “La muse malade”, VII, la feminidad terrible (“Bénédiction”, I), monstruosa (“La géante”, XIX) y cruel (“ô bête implacable et cruelle!”, XXIV), instrumento de la Naturaleza (“la Nature, grande en ses desseins cachés, / De toi se sert”, XXV), sublime en

En el estudio del proceso de asimilación de las fuentes literarias del marqués de Vinent, se trasluce gradualmente la idea de que el erotismo decadente fue el fruto de una educación sentimental basada en la experiencia estética, con la que el esteta finisecular, de fría y exacerbada sensualidad, pretendía corroborar la teoría de que la Naturaleza imita al Arte. Como podremos comprobar más adelante, los efectos de este enfoque intelectual de la pasión amorosa fueron considerables, alcanzando a todos los niveles de la creación literaria. En efecto, en los libros decadentes, la reflexión amorosa adquiere un tono analítico, se suele expresar en primera persona, y va a centrar la narración en la conciencia de un único personaje, reflejando, con un valor testimonial, la turbia intimidad del héroe, unificando sus emociones los episodios y las diferentes partes constitutivas del texto. El alto contenido ideológico de estas obras afectará, por igual, al contenido y a la forma de la narración, así como al propio concepto de la novela, que se convierte así en un instrumento estético de preparación para

su impureza (“O fangeuse grandeur! Sublime ignominie!”, XXV), encarnación de la lascivia y del pecado (“O demon sans pitié”, “Mégère libertine”, “Sed non satiata”, XXVI), símbolo dual (“cette nature étrange symbolique / Où l’ange inviolé se mêle au sphinx antique”, XXVII), motivos característicos del ciclo de poemas de Jeanne Duval, que sirven de contrapunto al ciclo de Madame Sabatier, reverso de “la femme naturel” y símbolo de la feminidad redentora (“Je suis l’Ange gardien, la Muse et la Madone”, XLII, “Ange plein de bonheur, de joie et de lumières”, “Réversibilité”, XLIV). En las páginas del marqués encontramos a la “femme allumeuse” (“la candeur unie à la lubricité”), los amores tenebrosos: hermafroditismo (“Les bijoux”), lesbianismo (“Une martyre”, CX, “Lesbos”, “Femmes Damnées”), las “beautés d’hôpital” (“L’ideal”, XVIII), el sadismo de los amores infames (“affreuse Juive”, XXXII), la voluptuosidad dolorosa (“L’Héautontimorouménos”, LXXXIII) de víctimas (“Causerie”, LV) y verdugos (“A une Madone”, LVII), la conexión Lujuria y Muerte (“Les méthamorphoses du vampire”), necrofilia (“Une Martyre”, CX), satanismo (“Les Litanies de Satan”), el placer de la profanación y la condena (sección “Révolte”) y el amor contaminado por el horror y la locura (“Le revenant”, LVIII, “Un voyage à Cythère”, CXVI). También experimenta la seducción malsana de la gran urbe moderna de *Tableaux parisiens*, y copia la estructura laberíntica de sus suburbios (“abri des secrètes luxures”, “Le soleil”, LXXXVII), su vida nocturna, cómplice de todos los vicios, y su ambiente marginal y delictivo (“Le crépuscule du soir”, XCV), donde se entrelazan la miseria, el horror y el misterio (“Les petites vieilles”, XCI)

“el sutil arte de *vivir*”.²⁴⁴

El libro que narra la tragedia de Xavier Moncada, el protagonista de *El horror de morir* (1915), cuya vida plagada de horrores se inscribe dentro del catálogo de personajes obsesionados por la muerte, reúne elementos narrativos nuevos, junto a otros característicos de anteriores novelas. Pese a ello, no se observa en él un cambio sustancial de las fuentes. En efecto, si nos centramos en uno de los aspectos más destacables del libro, como es el de su novedad estructural, articulada en torno al recurso de los manuscritos recopilados por un narrador anónimo, al que han sido confiados para descifrar el enigma que encierran, no es difícil llegar a una identificación precisa de los modelos que sirvieron de inspiración a Hoyos.²⁴⁵ La

²⁴⁴ Hoyos confesó a José María Carretero la importancia que tuvo siempre la literatura en su vida mediatizada por la sordera:

Y dime: la literatura, ¿te consuela?

- ¡Oh, mucho! Ella es el refugio de mi espíritu; ha sido todo para mí... Me ha enseñado a ver, a observar, a *vivir*, y te aseguro que nunca, ¡nunca!, ni en España ni en el resto de Europa -casi toda recorrida por mí-, he tenido tiempo de aburrirme. Un libro por amigo y saber pensar, y... ¡es uno feliz!... (Entrevista concedida a *El Caballero Audaz* [José María Carretero], *Galería*, II, *op. cit.* p.433)

En la raíz de la estética decadente está el principio de la decimoquinta carta de Schiller: “el hombre *sólo debe jugar* con la belleza, y debe jugar *sólo con la belleza*. [...] Sobre esta afirmación [...] se fundamentará todo el edificio del arte estético y del aún más difícil arte de vivir.” (Friedrich Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, *op. cit.*, p. 241). Schiller establece que el objeto del impulso de juego -principio activo de la belleza- es la *Forma viva*, resultado de la acción recíproca del impulso sensible y el impulso formal (*ibid.*, p.231).

²⁴⁵ Cansinos-Assens subrayaba que la obra de Hoyos es una copia mimética de la de Lorrain y de los autores del decadentismo francés (Huysmans, Barrès, Rachilde), “con todos los defectos de los modelos”:

Después de leer *El vicio errante*, todas estas figuras de la *Vice Fair*, con su *atrezzo* de refinamiento oriental, su vicio insaciable, su cocaína y su éter, sus gemas y sus inmundicias, nos son harto conocidas. En *El monstruo* encontramos hasta el marsellés de los ojos verdes de *El vicio errante*, la visión del puerto -puerto de Barcelona en *El Señor de Phocas* - y la obligada excursión a Oriente con el protervo anhelo tan distinto del que traza los antiguos itinerarios piadosos de Lamartine y Chateaubriand. En estas novelas es Hoyos un importador de novedades exóticas que ya se nos presentan -¡cuán empañadas!-, y su obra es un trasunto, con todos los defectos de los modelos. (Rafael Cansinos-Assens, “Antonio de Hoyos”, *Poetas y prosistas del novecientos*, *op. cit.* p. 234)

La extrema fidelidad de la obra de Hoyos a los moldes del decadentismo plantea la cuestión de su autenticidad:

Es difícil colegir qué hay en todo ello de auténtico y qué de mimetizado y residual; el deslinde y valoración

conjunción en *El horror de morir* de las cartas, el diario y las “Meditaciones” de Moncada está basada en la combinación de fórmulas narrativas utilizada por la condesa de Pardo Bazán en *La Quimera*.²⁴⁶ El diario es la forma también de las “Meditations” del personaje protagonista de *Un homme libre* (1889), la segunda de las “petits romans idéologiques” de Maurice Barrès, otra de las fuentes de *El horror de morir*, desde un punto de vista formal, como del de los contenidos.²⁴⁷

La primera “visión” que tiene Moncada de la muerte se produce en medio de una “juerga canalla”, ejerciendo su oculta tarea de destrucción en medio de la alegría y los frívolos placeres de la *Belle-Époque*:

de esta obra, desde un punto de vista estilístico, en la prosa y en los temas -que es lo que puede ofrecer novedad y sorpresas-, requeriría un estudio minucioso y detallado; en lo novelesco, el balance es, si no nulo... escasamente positivo. (Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea*, I, *op. cit.* p. 417)

¿Fue, por tanto, Hoyos un D’Annunzio español?: la afinidad de sensibilidades, el abuso de las fuentes, el comportamiento previsible y la utilización mecánica de la retórica decadente en sus respectivas obras permiten aventurar este parentesco. *Cfr.* el juicio de Praz sobre las relaciones de D’Annunzio con el decadentismo, en Mario Praz, “Comportamiento de D’Annunzio”, en *El pacto con la serpiente*, *op. cit.* p.290.

²⁴⁶ En efecto, la estructura de *La Quimera* es una combinación de varias fórmulas narrativas: los monólogos de los diarios y las cartas de Silvio Lago y las meditaciones de Clara Ayamonte; la propiamente dialogada; y la realizada en tercera persona por un narrador omnisciente. También se puede reconocer como modelo la estructura de *Pepita Jiménez* (1874) de Juan Valera.

²⁴⁷ En el “Préface” de la edición de 1904 de *Un homme libre*, Barrès subrayaba el contenido ideológico de la trilogía de “Le culte du moi”: “Cette série de petits romans idéologiques, qui commence avec *Sous l’oeil des Barbares*, sera terminée par [...] *Qualis artifex pereo*..”, luego *Le jardin de Bérenice*. (Maurice Barrès, *Un homme libre*, Paris, Librairie Plon, Plon-Nourrit et Cie, Imprimeurs-Éditeurs, [1922], p. I). El pesimismo y el tono sombrío de las reflexiones de Moncada, su obsesión por la muerte, la visión del mundo como una farsa obscena, y la estructura compleja de la narración, hace pensar en las novelas juveniles de Flaubert como otra posible fuente de *El horror de morir*: *Les Mémoires d’un fou* (1838) y *Novembre* (1842). Como en *El horror de morir*, en *Novembre*, el relato autobiográfico está condicionado por los comentarios del narrador - un amigo del autor-, a cuyas manos ha llegado el manuscrito, y que comunica al lector su muerte, como había hecho Goethe en *Las desventuras del joven Werther*. También por un narrador intermediario conocemos el diario del duque de Fréneuse en *Monsieur de Phocas*. En efecto, en *Monsieur de Bougreton* (1897), *Monsieur de Phocas* (1901) y *Le Vice errant* (1902), Jean Lorrain utiliza un segundo nivel narrativo, en el que un personaje escritor -doble del autor- introduce y cede la narración al héroe de la historia. Se ha señalado que *El horror de morir* es “una narración muy en la línea de *Monsieur de Phocas*, de Jean Lorrain, con la que comparte el carácter íntimo de quien deja escritos sus personales preocupaciones y desvelos con una intención testimonial.” (María del Carmen Alfonso García, *Una figura ...*, pp. 139 y 140)

Entonces se me apareció la Muerte. No fue la visión bíblica, horrenda y apocalíptica; ni la elegante dama pálida, envuelta en negras vestiduras de los poetas; ni la visión de terror y podredumbre de los monjes medievales; ni la imagen vulgar de la marfileña calavera; fué algo alucinante, inquietador, algo que aún pone un escalofrío en mis espaldas, algo ultramoderno, imposible de explicar. ¿Recuerdas esas escenas de frivolidad macabra en los *cabarets* parisienses, donde por medio de un juego de espejos transforman a unas personas? Pues esa escena pueril, convertida en algo tremendo, en uno de esos lúgubres milagros que leemos en la vida de algunos santos que en el siglo fueron grandes pecadores. Como si por unos rayos, hasta el día desconocidos, pudiese ver las huellas de la *Enemiga*, súbitamente los rostros y los cuerpos se deformaron, y allí, en la juerga canalla, entre olés y notas de guitarra comenzó la atroz labor de ultratumba. Los afeites se desprendieron como sutilísima careta de cera, y los rostros aparecieron en la cruel devastación de las noches de crápula. Y era un triunfo de adiposidades en plena fermentación, de dientes descarnados, de manos crispadas y de ojos purulentos.²⁴⁸

Y, en otra ocasión, en el interior de una catedral:

Loco de horror estuve á punto de huir. ¡Muertos, muertos por todas partes! A la amarillenta luz de los cirios, vi calaveras semi-ocultas por el encaje de las mantillas y rostros que se descomponían bajo el sarcasmo de los sombreros. Manos esqueléticas se juntaban en crujir de huesos, y en vez de oraciones sonaba entre las fúnebres notas del órgano el rechinar de dientes. Como en uno de esos extraños ritos de difuntos, que es fama celebraron en olvidadas abadías los cadáveres de nobles caballeros muertos en pecado mortal, todos aquellos esqueletos, risiblemente disfrazados, celebraban su funeral. (pp. 54 y 55)

²⁴⁸ Antonio de Hoyos y Vinent, *El horror de morir*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1915, pp. 18-20. El desmoronamiento del maquillaje encubridor del vicio había sido reflejado por Lorrain en *Fards et Poisons*, a través del motivo de la máscara y de la imagen de “carnaval” de la sociedad bulliciosa y extravagante de la Riviera (“comedia de máscaras grotescas que provocan hilaridad..”). Hoyos ya lo había utilizado en *La decadencia* (1909) y *La vejez de Heliozábal* (1912), sin embargo, en *El horror de morir*, la admonición moral se vuelve metafísica, invitando a contemplar, con morosa delectación, el fin inexorable de todas las cosas, probablemente influido por el pesimismo existencial del *Axël* (1855-1856) de Villiers de l’Isle-Adam.

La Muerte tiene para Moncada el atractivo del misterio ("la Muerte para mí tiene un encanto misterioso que me espanta y fascina..", p. 24), y se tiñe con el lúgubre exotismo de la Edad Media, su época histórica preferida: "Vuelvo á pensar en la Edad Media; pero al hablar de la muerte tiene que ser forzosamente así. Los siglos medios fueron su reino." (p.55) Retirado del mundo en el cuarto de su hotel, "frío y hostil como una celda monacal", lee, en *Las florecillas* de San Francisco de Asís, el capítulo "De la memoria de la muerte."²⁴⁹

En otro lugar, Moncada explica el origen de su obsesión por la muerte:

[...] me falta el doble juego de espejos que hace de lo feo bonito y de lo innoble poético, veo lo peor que puede verse en este mundo: veo *la verdad*. No hay un gesto, ni una palabra, ni una mueca, ni una sonrisa que se me escape. No sé si mis ojos tienen una violencia especial ó si en los de otros existe un piadoso velo; el caso es que en el raro cinematógrafo no hay una monstruosidad, una porquería ó una miseria que no esté reflejada. Como si un operador de una ironía sangrienta se hubiese entretenido en impresionar cuanto de bajo, de ruin, de feo, de deforme, de contrahecho física y moralmente existe en el ser humano, percibo muecas, impulsos, matices para los otros invisibles. La diferencia que nos ofrece la existencia á ellos y a mí es la que va de una gota de agua, mirada con microscopio ó á simple vista. Siendo actor soy espectador, y

²⁴⁹ El germen de los "eremitas" de Hoyos en *Mors in vita* (1904), *El horror de morir* y *El retorno* (1919) está en la misantropía y las ansias de retiro de los protagonistas de las *novelas de la conversión* de Huysmans (*L'Oblat*) y de la trilogía juvenil "Le culte du moi" de Barrès (véase nota 247). En su "aristocrático misticismo" y sus anatemas contra el fraude y la vulgaridad de los tiempos modernos, se manifiesta la nostalgia de los escritores decadentes por la vida y el misticismo de la Edad Media. El ermitaño de Saint-Germain confesará: "J'ai fermé la porte de ma cellule, et mon coeur, encore troublé des nausées qui lui donnait le siècle..." (Maurice Barrès, *Un homme libre*, op. cit. p. 41). La atmósfera medievalizante, el gusto por la belleza contaminada, el permanente olor a muerte y algunas imágenes - como la de Illiana d'Is en el estudio del pintor Silverio Flores- son de inspiración prerrafaelita. Para los vínculos que existieron en el Modernismo español con la Edad Media, véase el caso de Rubén Darío en el libro de Francisco López Estrada, *Rubén Darío y la Edad Media: Una perspectiva poco conocida sobre la vida y obra del autor*, Barcelona, Planeta, 1971

como los demás me creen ocupado en mi papel, no se cuidan de ocultar las martingalas del suyo. (pp.14 y 15) ²⁵⁰

Moncada ilustra el comportamiento neurótico del héroe moderno, el de esos “amateurs d’âmes”, que no descansan en el análisis de sus sentimientos, aristocráticos ascetas, encerrados en su torre de marfil, que viven aislados espiritualmente, ajenos al mundo real, buscando en las “pasiones y hasta en monstruosidades el origen de los hechos”, complaciéndose en la contemplación de las miserias humanas, y descubriendo en la introspección el verdadero camino del conocimiento, un modo más libre de existir y actuar, similar al ensayado por Barrès en *Un homme libre*, desde el cual poder “jouir méthodiquement de la beauté de notre imagination.” ²⁵¹

²⁵⁰ Se trata del mismo enfoque que utiliza Rachilde en *Dans le Puits ou la vie inferieure*, tal vez el mejor ejemplo de narración visionaria, metáfora de la introspección, del autoanálisis y la exploración del inconsciente realizada por el Decadentismo, en el que las “visiones” surgen a partir de la sensación física, despoetizada, de la descomposición y muerte de los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial:

Je n'ai pas de vision, ni d'hallucination, hélas! [...] J'ai simplement, prosaïquement la conscience de ce qui est, mais une conscience à l'état d'*images* et c'est là une de ces fabriques de photographies (agrandissement sans retouche), une de ces chambres obscures où il ne fait pas bon être l'insecte qu'on saisit à la loupe et qui, par respect *humain* ne veut en appeler à aucun témoignage. Je ne conseille à personne d'y pénétrer, pour voir.. (Rachilde, *Dans le Puits ou la vie inferieure* (1915-1917), Paris, Mercure de France, 1918, pp. 47 y 48)

Larra, el más decadente de nuestros románticos, ya había advertido del “tormento” del escritor satírico, del alma crítica, depositaria de ese:

[...] don de la naturaleza de ver las cosas tales cuales son, y de notar antes en ellas el lado feo que el hermoso [...] Llámame la atención en el sol más sus manchas que su luz, y sus ojos, verdaderos microscopios, le hacen notar la fealdad de los poros exagerados, y las desigualdades de la tez en una Venus, donde no ven los demás sino la proporción de las facciones y la pulidez de los contornos; ve detrás de la acción aparentemente generosa el móvil mezquino que la produce.. (“De la sátira y de los satíricos”, publicado en el periódico *El Español*, n° 123, 2 de marzo de 1836, p. 4)

²⁵¹ Maurice Barrès, *Un homme libre*, op. cit., p. 225. El héroe de Barrès precisa las fuentes de su espiritualidad: el *Kempis* (“cher petit manuel de la plus jolie vie qu'aient imaginée les délicats..”, p.160) y los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola (“Son génie logique créa une méthode, dont il obtint, sur les âmes les plus superbes, de prodigieux résultats, et que j'essaye de m'appliquer..”, p. 157), los mismos modelos que inspiran el atormentado misticismo de Hoyos en *El monstruo* (1915), *La procesión del santo entierro* (1917), *El retorno* (1919) y *Las lobas del arrabal* (1920). Mario Praz ha hecho observar que el hermano mayor de estos ascetas sensuales del fin de siglo es Chateaubriand, “el precursor de Huysmans y de los decadentes, incluso en su mezcla de sacro y profano, con aquella insistencia en su monástica celda entre las frases amorosas de sus cartas.” (Mario Praz, “La dama

Siguiendo los pasos de Claudio Hernández (*La vejez de Heliogábalo*), el “snobismo de lo vulgar” de Moncada contrarresta, con su llamamiento a la vida, el contacto permanente con la muerte, al que le predispone su refinada sensibilidad decadente:

¿Por qué he vivido entre ellos, si estaba dotado de esa clarividencia? Adivino las preguntas, y voy á contestarlas: he vivido, porque esas gentes son las que están más cerca de la brutalidad, del egoísmo, de la barbarie, del impulso, es decir los que están más cerca de *la vida*, aquellos que la sienten mejor, y en los que aún es una cosa natural, espontánea, sin adulterar por la civilización. Y en el naufragio de mi energía, en mi horror a morir, he buscado en el espectáculo de la vida un poco de savia vigorizadora. Las personas muy civilizadas están demasiado cerca de la muerte; cuanta más delicadeza hay en un ser, cuanto más nobles y altos son sus pensamientos, cuanta más sensibilidad posee, más próximo está a ella, porque se abrasa en su propio fuego como un carbón ardiente. (pp. 16 y 17)

En un movimiento reflejo de compensación, Moncada ve a la muerte corriendo a la par con la vida, acrecentando el interés de ésta (“Mi videncia misma hacíamela más bella..”, p.29), revestida con los atributos de la belleza contaminada por el dolor:

¿De qué fuente inmensa de goces, de placeres y de bienes no sería poseedor entonces ya que no hay ni una vibración en el aire que no sea susceptible de convertirse en un deleite? Era, pues, preciso cultivar el cuerpo, afinar el espíritu, *aprender* á ver, á oír, á sentir, saborear, no sólo el placer, sino también el dolor. (p. 31) ²⁵²

del diván”, en *Gusto neoclásico*, Barcelona, Gustavo Gili, p.367, versión castellana de Carmen Artal)

²⁵² Este fragmento de *El horror de morir* es una prueba más de la influencia que tuvo en Hoyos el esteticismo de Walter Pater; en este caso, a través de la traslación que hace de la polémica conclusión de *The Renaissance* (1873), auténtico manifiesto del decadentismo:

To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life. In a sense it might even be said that our failure is to form habits: for, after all, habit is relative to a stereotyped world, and meantime it is only the roughness of the eye that makes any two persons, things, situations, seem alike. While all melts under our feet, we may well grasp at any exquisite passion, or any contribution to knowledge that seems by a lifted horizon to set the spirit free for a moment, or any stirring of the senses, strange dyes, strange colours, and

Pese a que se confiese heredero de la filosofía de Nietzsche ("Fui nitzchano; el culto del yo poseyóme por completo..", p. 31), el temperamento de Moncada revela su parentesco con el carácter abúlico y fluctuante del Antonio Azorín de *La voluntad* (1902), símbolo de la voluntad disgregada y de la disyuntiva permanente entre la vida activa y la vida contemplativa que angustia al héroe moderno. Su neurosis le hace compartir los rasgos maníacos de la personalidad del Fernando Ossorio de *Camino de perfección* (1902), y del Luís Murgía de *La sensualidad pervertida* (1920), donde Pío Baroja analiza las nefastas consecuencias que tiene en estos personajes ambivalentes la irresolución del conflicto sexual.²⁵³

curious odours, or work of the artist's hands, or the face of one's friends. (Walter Pater, "Conclusion", en *The Renaissance*, op. cit. p. 197)

La novela de Hoyos también es un reflejo del modelo de vida propuesto por Pater en *Marius, the epicurean* (1885), donde se enseñaban pautas para "el sutil arte de vivir". En todo caso, la recepción del escritor inglés, se produce, aquí, a través de una sensibilidad intermedia y algo menos delicada: la de Maurice Barrès, que enseñó a Hoyos el gusto por el contraste ("Le centre secret des plaisirs [...] c'est que tant de beautés qui s'en vont à la mort nous excitent à jouir de la vie." (Maurice Barrès, *Amori et dolori sacrum. La mort de Venise*, Paris, Félix Juven Editeur, [s.f.], p. 36) y su vitalismo malsano y doliente ("je jugeai opportun de me vivifier par la souffrance et dans l'humiliation.." (Maurice Barrès, *Un homme libre*, op. cit. p.196). En Lorrain, encontramos también la idea del tiempo y de la muerte como excitantes de la voluptuosidad:

Carpe diem, cueillons l'heure et ces femmes comme des fleurs qu'elles sont, éphémères et enivrantes, et trouvons dans le mystère de leur existence et de leur luxe, ce luxe que nous soupçonnons condamné, un excitant de plus à en jouir. Rappelez-vous, mon cher de Bergues, que la pensée de la mort a toujours doublé le plaisir, et que les vrais amoureux n'ardent bien que dans les cimetières. Les grands voluptueux sont tristes. (Jean Lorrain, *Fards et poisons*, op. cit. p.119)

²⁵³ Antonio Azorín encuentra en *Iluminada* la compensación a su falta de energía: "Y después de todo ¡qué importa!", piensa Azorín; "después de todo, si yo no tengo voluntad, esta voluntad que me llevaría a remolque, me haría con ello el inmenso servicio de vivir la mitad de mi vida, es decir, de ayudarme á vivir.." (José Martínez Ruíz, *La voluntad*, op. cit. p.184); como Fernando Ossorio en Dolores: "Dolores [era] el gran río donde aflúa él. Sí; ella era el gran río de la Naturaleza, poderosa, fuerte." (Pío Baroja, *Camino de perfección*, op. cit. p. 321). El Manuel de *El oscuro dominio* (1916) de Hoyos también necesitará una voluntad femenina que encauce su vida, como el pusilánime Augusto Pérez de *Niebla* (1914), que encontrará en Eugenia, la "mujer fuerte", antecedente de Tula, la amante energética y vital: "¡Si esta recia independencia de carácter, a mí, que no lo tengo, es lo que más me entusiasma!; ¡si es ésta, ésta, ésta y no otra la mujer que yo necesito! (Miguel de Unamuno, *Niebla*, en *Obras Completas*, I, Madrid, Biblioteca Castro, Turner Libros, 1995, pp.522 y 523). El carácter introspectivo de estos amantes les lleva, en unos casos, a defender las "doctrines du quiétisme", como hace Barrès en *Un homme libre*: "[...] le bonheur d'avoir une maîtresse jeune et impure, vivant au dehors, tandis que moi je ne bougerais jamais, jamais..." (op. cit. p. 138); en otros, a ver a la mujer como "una fantasía cerebral e imaginativa, que le ocasionaba dolores ficticios y placeres sin realidad.." (Pío Baroja, *Camino de perfección*, op. cit. p. 22); o finalmente, a buscar una castidad basada en la "la despoetización del amor físico", como sostiene Luis Murgía en *La sensualidad pervertida* (1920). Sobre el proceso de inversión de los sexos vid. *supra* p. 186

La identificación de este conjunto de fuentes modernas en *El horror de morir* no puede hacer olvidar otras más remotas, procedentes del Antiguo Testamento y de la literatura mística y moral de los Siglos de Oro en España, que perfilan el hondo pesimismo de Moncada ("Nada vale nada; la vida es un soplo que pasa en un abrir y cerrar de ojos, entre la cuna y el sepulcro; nuestro cuerpo, miseria, que desde que nace empieza a corromperse.", p.35), y que acentúan su acendrada misoginia.²⁵⁴ Aunque la mujer sea "una sombra de tentación y pecado", Moncada cifrará sus esperanzas de salvación en Illiana d'Is, una criatura espiritual, con los atributos de la feminidad redentora, moldeada, como es habitual en Hoyos, sobre un estereotipo estético previo:

¡Y, sin embargo, por un instante cifré mi ideal de la vida en Illiana d'Is!. Illiana, la criatura más frágil, espiritual y quebradiza que existe sobre la tierra; Illiana, que tiene la aérea apariencia de una santa boticellesca y el espíritu sutil y complicado de una mujer del siglo XVIII. (pp.16 y 17)

En el diario de Moncada se observa que la pasión que siente por la artista reside en la espiritual fascinación de la muerte que emana de ella:

²⁵⁴ Además de la lectura de las vidas de "Los Santos de los siglos medioevales" y de la mística oriental, la educación moral de Moncada se basa en las enseñanzas de los *libros sapienciales* del Antiguo Testamento ("Pasará nuestra vida como rastro de nube, y se disipará como niebla..", *Sabiduría*, 2,4; "Por la mujer tuvo comienzo el pecado; por ella morimos todos..", *Eclesiástico*, 25,24); en los "amores divinos" de los místicos españoles ("¡Amor de deleite y de congoja, amor que llevaba en sí tormento y su consuelo, fuego que abrasa y bálsamo que cura. [...] ¡Ah divina Teresa de Ávila e Inés de la Cruz, vosotras supísteis del celestial amor..", *El horror de morir*, p. 67); en los poemas filosóficos de Quevedo ("En el hoy y mañana y ayer, junto / pañales y mortaja, y he quedado / presentes sucesiones de difunto." Francisco de Quevedo, *Poemas escogidos*, Madrid, Castalia, 1981, p.52); y en versos como éstos: "Ven muerte tan escondida / Que no te sienta venir, / Pues el placer de morir / No me torne á dar la vida..", que Poe atribuía a Cervantes en "Cómo escribir un artículo a la manera de *Blackwood*" (Edgar Allan Poe, *Cuentos*, 2, op. cit. p.440)

¡Illiana d'Is! De todas las mujeres que han pasado por mi vida sólo Illiana ha resistido. Las demás, la muerte, trasluciéndolas en un horror de miseria y podredumbre, me las hizo arrojar de mi lado con un gesto de asco; sólo ella, que tal vez era la que más cerca estaba en su gracia frágil, alada, quebradiza, de la muerte, logró triunfar. (p. 72) ²⁵⁵

En las pinturas de una tumba de la iglesia, a Moncada le parece ver, "entre una teoría de doncellas danzantes", su figura ("Y sobre la yacente estatua del guerrero, la sombra de Illiana d'Is, inaccesible é indiferente derrama flores..", p. 72), formando "una deliciosa alegoría de la vida y la muerte." La contemplación del cuerpo desnudo de Illiana dentro de la atmósfera monacal del cuarto en que pasan la noche juntos infundirá a Moncada un horror sacrílego y macabro:

Los muros blanqueados, los gruesos maderos de puertas y ventanas, las cortinas de percal, el lecho de hierro y un trágico Santo Cristo que pendía á la cabecera, daban a la estancia la yerta apariencia de una celda monacal. Volví los ojos á mi compañera; sobre el lecho, toda desnuda, dormía Illiana d'Is. Su cuerpo roto, distendido, tenía una traslucida blancura de marfil. Bajo la piel, muy fina, marcábase esquelética, macabra y obsesionante la osamenta. Sus pies tenían la lividez azulada de los pies de Cristo clavado

²⁵⁵ Barrès ya había explicado cómo, bajo la aversión a la mujer sensual, se oculta un deseo de muerte: "Voici que certains cerveaux rêvent d'un être insexué. Ces imaginations sentent la mort." (Prefacio de Maurice Barrès a Rachilde (Marguerite Eymery), *Monsieur Vénus*, Librairie Française, L. Genonceaux & Cie, Éditeurs, 1902, p.XVII). El desprecio de la mujer por Gaspar de Montenegro, el protagonista de *La Sirena Negra* (1908), otro de esos amadores refinados de la muerte ("[...] era nefando y monstruoso el amor que me había inspirado la Guadañadora..") le convierte en un hermano mayor de Moncada; en efecto, éste podría decir, como Montenegro: "Yo soy el que ama otras cosas muy oscuras, muy sombrías; yo soy el galán de la Negra."; "[...] soñar a la mujer, y de esta manera anticuada, prevista, folletinesca, con arrebatos de celos y con sufrimientos; enervantes, como el vulgacho..., eso no me interesa absolutamente nada, y me produce una reacción de humorismo." (Emilia Pardo Bazán, *La Sirena Negra*, en *Obras Completas*, II, *op. cit.* pp. 913 y 914). En *Las cerezas del cementerio* (1910) de Gabriel Miró, la muerte rivaliza con Beatriz en el corazón de sus dos amantes: "[Guillermo] Hablaba mucho de la muerte, siendo él llama de amor y de vida. Como tú, la veía en el reflejo de la luna, dentro de los estanques y del mar, en las nubes de los ocasos, en las siluetas de las montañas y de los árboles... ¡O Félix, no hables, no la veas como una amada.." (Gabriel Miró, *Las cerezas del cementerio*, en *Obras Completas*, III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1985, (5ª ed.) p.38) Precede a estos adoradores de la belleza y la poesía de la muerte el Réginald (*Léa*, 1832) de Barbey d'Aureville: "Involontairement, il se demandait s'il y a donc plus de poésie dans l'horrible travail de la mort que dans le déploiement riche et varié de l'existence." (Jules Barbey d'Aureville, *Un histoire sans nom suivi de Une page d'Histoire, Le Cachet d'onix et de Léa*, Paris, Gallimard, 1972, p.208)

en la Cruz. El rostro albeaba mortuorio sobre la cabellera trágica; el perfil se afilaba; un rictus doloroso crispaba los labios y un pliegue cerraba el entrecejo. Los ojos macerados hundíanse en una sombra plomiza y las mejillas demacradas parecían descomponerse. (pp. 95 y 96)²⁵⁶

Moncada se apartará del mundo refugiándose en una pequeña iglesia en ruinas; y allí, como les sucedía a los antiguos eremitas tentados por el diablo, se le aparecerá Illiana d'Is: "Y pienso entonces con nostalgia en los tiempos en que Satanás compraba el alma de los pecadores [...] Pienso en Fausto, en Machett [*sic*]" (p 77).

En una de las cartas de Moncada, escrita desde Segovia, Hoyos introduce otro de los motivos preferidos por el decadentismo, el de las ciudades muertas:

No sé porqué, para huir de la obsesión de la muerte, he venido aquí donde todo me habla de Ella. No es sólo las altas callejuelas abandonadas, ni las desiertas plazas entre cuyos guijarros crece la yerba, son también los monumentos funerarios que alzaron Príncipes, Prelados, Guerreros y Magnates, creyendo perpetuar su memoria, y con ella la de sus hazañas. ¡Salvarse de la muerte inmortalizándose en la piedra! Y esas piedras destinadas a sobrevivirles han durado dos, tres, cinco siglos, y ahora se resquebrajan, se

²⁵⁶ Auque Baroja declarase que "El romanticismo immoralista para mí es completamente ridículo.." (*Desde la última vuelta del camino. Memorias, IV, op. cit. 22*), en el alma de sus personajes se trasluce, a veces, algunos de los elementos malsanos que sedujeron al decadentismo; así, en el episodio de la Capilla del Obispo de *Camino de perfección* (el subtítulo de la novela es *Passio mistica*), aparece el motivo del aliciente erótico de los lugares sagrados, de claros tintes valle-inclanescos:

El lugar, la irreverencia que allí se cometía, impulsaron a Fernando a interrumpir los rezos de Laura, inclinándose para hablarla al oído. Ella, escandalizada, se volvió a reprenderle; él la tomó del talle, Laura se levantó, y entonces Fernando, bruscamente, la sentó sobre sus rodillas.

- Te he de besar aquí -murmuró riéndose.

- No -dijo ella temblorosamente-, aquí no. Después, mostrándole un Cristo en un altar, apenas iluminado por dos lamparillas de aceite, murmuró: -Nos está mirando. -Ossorio se echó a reír, y besó a Laura dos o tres veces en la nuca. (*Camino de perfección, op. cit.*, pp. 51 y 52)

desmoronan, pregonando lo atrozmente efímero de las cosas humanas. (pp. 36 y 37)²⁵⁷

La novela concluye con el descubrimiento del cadáver de Moncada ahorcado en la iglesia, en un episodio que se enmarca dentro de la faceta del marqués como novelista frenético y truculento, que le dio tanta fama. Es entonces cuando da rienda suelta a su necrofilia y a su predilección por los cuadros macabros y grotescos:

Sobre una hoguera apagada, en medio del crucero, pendiente del techo por una soga, se balanceaba el cadáver de Xavier Moncada. Era algo monstruoso, tremebundo, digno de las historias de embrujamiento. Tenía las piernas y las manos carbonizadas por el fuego; entre las ropas hechas guñapos aparecía el vientre devorado por las aves de rapiña; le faltaban los ojos y la nariz, que habían comido los pájaros, y entre los dientes, muy blancos, pendía la lengua negra y seca, por la que se paseaban los gusanos. ¡Ah, el feroz, el infinito horror de aquel cuerpo mutilado, que en el macabro burlesco asombro de los ojos vacíos parecía sonreír! ¡Ah, la suprema obsesión de aquella boca sin labios de que pendía la lengua irónica! (p. 105 y 106)²⁵⁸

²⁵⁷ Barrès escribe en el año 1903: "Ceux qui ont besoin de se faire mal contre la vie, de se déchirer sur leurs pensées, se plaisent dans une ville où nulle beauté n'est sans tare. On y voit partout les conquêtes de la mort." (Maurice Barrès, *Amori et dolori sacrum. La mort de Venise*, op. cit. p. 111). Tal vez pensara Barrès en el Hugues Viane de Georges Rodenbach, que tras la muerte de su esposa escoge para vivir la ciudad de Brujas:

Son grand deuil exigeait un tel décor. La vie ne lui serait supportable qu'ici. Il y était venu d'instinct. [...] Il avait besoin de silence infini et d'une existence si monotone qu'elle ne lui donnerait presque plus la sensation de vivre. (Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Éditions du Boucher, 2005, p. 16 (el texto reproduce la edición de Flammarion, Paris, 1892)

En actitud parecida, están las visitas a Toledo de Antonio Azorín ("Toledo es una ciudad sombría, desierta, trágica, que le atrae y le sugiona.", *La voluntad*, p. 205) y del Fernando Ossorio de Baroja en *Camino de perfección* (1902), que también se sentirá atraído por el misterio y la soledad de "la ciudad mística". Véase el viaje del protagonista del marqués de *El remanso* (1920) a otras "ciudades muertas" (Burgos, Ávila, El Escorial y Toledo), símbolos del ascetismo español.

²⁵⁸ A episodios como éstos se dirige el reproche que hace Cansinos Assens a Hoyos de recurrir a "un horror ficticio, deliberadamente buscado y elegido, preparado con arte farmacéutico." (Rafael Cansinos Assens, "Antonio de Hoyos", en *Poetas y prosistas del novecientos*, op. cit. p.235) Para el crítico, los finales de *El crimen del fauno*, *El monstruo* y *La procesión del Santo Entierro* "están preparados como apoteosis teatrales", y así, por ser "demasiado literario y floreado" el resultado no impresiona. No obstante, considera que en *El horror de morir* "ha acertado Antonio de Hoyos con el horror real y fuerte, atisbado [...] en ese mundo misterioso de las fobias inconscientes que se manifiestan a la conciencia en velos de turbadoras alegorías." (*ibid*, p. 236) Si, en unos casos, el empleo de cuadros

Con *El oscuro dominio* (1916) Hoyos profundiza en la senda tenebrosa de los “libros abominables y tristes”, en un tipo de literatura erótica que margina la dulce voluptuosidad del amor, ilustrada por Restif de la Bretonne en *La Antijustina* ²⁵⁹, para contar, como sostenía Sade, sus peligros y desdichas. ²⁶⁰ La novela de Hoyos pertenece, pues, a la estirpe de los “libros condenados”, a la que alude Baudelaire al comienzo de *Les Fleurs du Mal* (1957) con el “Épigraphe pour un livre condamné”:

horrendos responde a un propósito efectista de autor de folletín, pensado para impresionar al gran público, en otros, se debe al interés real de Hoyos por una estética contaminada, con imágenes de “brutal belleza”, como las de *las novelas del toreo*, donde vemos a jóvenes toreros cogidos por el toro, paseando “su sangriento trofeo por la plaza”, o la imagen del cuerpo del diestro destrozado, “semidesnudo, abierto en una inmensa herida.” (*La torería*, 1914)

²⁵⁹ “Los horrores al estilo de Dfids [Sade] resultan fáciles de representar; la obra maestra del genio es la pintura de la dulce voluptuosidad.” (Restif de la Bretonne, *La Antijustina*, Barcelona, Colección “La fuente de jade”, Alcor, 1992, traducción de J.C. Clavados, p. 66)

²⁶⁰ *Cfr. supra* p. 160. El erotismo doliente de Hoyos no es el de la novela galante, de amena y frívola sensualidad, del primer Eduardo Zamacois, de Felipe Sassone, Alberto Insúa y Álvaro Retana; no tiene el tono licencioso de López Bago; ni es una burla pornográfica a lo Joaquín Belda. Aunque reconoce a Felipe Trigo como el precursor del erotismo moderno en España, Hoyos rechaza la intención pedagógica y social de sus novelas (*vid. Sacerdocio*, 1928). Cansinos-Assens describe así el erotismo de los “libros tristes y tenebrosos” de Hoyos:

En Antonio de Hoyos y Vinent [...] aparece el elemento anormal de lo morboso y lo raro; el hechizo demoníaco de los instintos, las fatalidad mágica de los emblemas sensuales idolátricos; aparece la idea fija perturbadora que tuerce el haz de los deseos y lo desvía de su término claro para hundirlo en las zonas tenebrosas de la aberración. Pasan por sus libros la sombra del Sr. de Phocas y todos los fantasmas taciturnos de Lorrain. [...] Antonio de Hoyos trae a la literatura erótica la manía pasional, el fetichismo voluptuoso, las adoraciones parciales de la carne estéril. El antiguo hechizo tenebroso de las violaciones bajo las frondas negras de las florestas; el demonismo de las misas negras, sobre carnales aras profanadas; la atracción fatal de los abismos sensuales más hondos e hirvientes, de los negros templos eróticos en los cuales se practican en secreto ritos infamantes, cuya nefanda alegría, saboreada bajo velos de misterio, nubla de llanto los ojos de los oficiantes; toda esta parte negra de la liturgia sexual tiene su expresión literaria en las novelas de este singular escritor, tan inquietantes, en las que se agitan con gesto doloroso, pidiendo su parte en el placer de los hombres y las mujeres, las pobres larvas humanas, los exhombres y las protomujeres. Un ambiente de pesadilla ennegrece las páginas eróticas de estos libros tristes y tenebrosos que se llaman *El crimen de un fauno*, *El martirio de San Sebastián*... y que son como tenebrosos antros abiertos al amor monstruoso, abiertos a los ritos nefandos cuyos fuegos no se elevan al cielo, sino que envuelven de turbias humaredas la tierra en que se arrastran las larvas. (Rafael Cansinos Assens, “Los eróticos”, en *La Nueva Literatura. II. Las Escuelas (1898-1990-1918)*, en *Obra Crítica*, I, op. cit. pp. 302 y 303)

Lecteur paisable et bucolique,
Sobre et naïf homme de bien,
Jette ce livre saturnien.

De aquí nacerán, unas décadas después, los preámbulos admonitorios de las novelas decadentes de Lorrain (“estas páginas de tristeza y lujuria”, “Dedicatoria” de *El vicio errante*) y de Hoyos, que sirven de sombrío pórtico a “los horrendos calvarios de la pasión y el vicio.” Las palabras preliminares del marqués en *El oscuro dominio* rezan así:

Es un libro abominable y triste. No es inmoral, por que el dolor no es inmoral nunca. Inmorales pueden ser las lecturas livianas que loan el amor y la voluptuosidad, pero jamás los horrendos calvarios de la pasión y el vicio [...]

Es el libro del vicio, del pecado y del dolor.

“El oscuro dominio” simboliza la lujuria obsesiva del protagonista. Manuel es comparado con un “dantesco condenado”, que no puede “librarse de su maldición” por estar “poseído por el demonio de las fornicaciones.” El deseo es “algo irresistible, una ráfaga de locura”, que le acecha con visiones obscenas y “pesadillas de sangre, de lujuria y de muerte.” Como en el cuento *Gillette Nointeuil* de Lorrain, - fuente principal del marqués en esta novela- la lujuria se exagera con el empeoramiento de la salud de la esposa, “como si un misterioso hilo uniese las dos tragedias..” (p.54):

Y lo más espantoso, lo más abominable era que aquellas crisis coincidían con las agravaciones del mal en la esposa. No eran caprichos, ni aun deseos; era como una

fiebre, una locura, una obsesión obscena y odiosa que poblaba su mundo interior de imágenes monstruosas, de áridas rijosidades de estampa anatómica. (p. 56) ²⁶¹

La vida de Manuel discurrirá “sin sensibilidad sino para las dos brutales cumbres: el goce y el sufrimiento” (pp. 128 y 129), fluctuando entre el amor doliente de Soledad, “que como una llama demasiado viva consumía la lámpara vacilante de su vida..” (p. 17), y el “amor miserable, callejero, amor de burdel de ínfima clase y de desmonte.” (p. 38)

Del relato de Lorrain procede también la angustia y el dolor de la culpa a la vuelta de las visitas a los antros de la baja prostitución. ²⁶² Estos lugares son descritos en escenas de crudo realismo, que tienen por fondo la

²⁶¹ Antonio de Hoyos y Vinent, *El oscuro dominio*, Madrid, Biblioteca Hispania, [1916]. Aunque en *El oscuro dominio* Hoyos basa la búsqueda de los amores infames en el carácter patológico de su protagonista, la causa desencadenante de sus salidas a los prostíbulos de los extrarradios de la ciudad está en el relato de Lorrain:

Mais j'ai en cette chance, moi, que, marié par passion et sensuel et sanguin, ma femme n'est plus une femme [...] j'ai chez moi une soeur, si vous le voulez, une amie, une camarade, et quelle camarade! Une malheureuse et douloureuse créature condamnée à mourir, un boulet, quoi! [...] Alors, je prend mon chapeau, je sors, je vais à Paris, n'importe où, dans le premier mauvais lieu, et j'oublie...” (Jean Lorrain, *Gillette Nointeuil*, en *Fards et Poisons*, op. cit. pp.252 y 253).

La Soledad de *El oscuro dominio* pertenece al tipo de bellezas agónicas (“Esas mujeres son como esas últimas rosas del verano, cuya vista causa placer, pero cuyos pétalos están marchitos y cuyo perfume se ha perdido.”, epígrafe de Balzac en *El oscuro dominio*), del que Hoyos tenía un claro ejemplo en la Concha de la *Sonata de Otoño* (1902) de Valle-Inclán (“Con voluptuosidad dolorosa y no gustada hasta entonces, mi alma se embriagó en aquel perfume de flor enferma que mis dedos deshojaban consagrados e impíos.” (Ramón María del Valle-Inclán, *Sonata de Otoño. Sonata de invierno (Memorias del Marqués de Bradomín)*, op. cit. p.47):

Era Soledad una de esas mujeres a quienes la muerte parece envolver en una melancolía apasionada y dolorosa. La frente era abombada como la de las madonas de los primitivos, agrandada en una fuga de cabellos castaños que se anudaban en la nuca; las mejillas descarnadas, de color, y transparencia de cera; la boca pálida macerada por una sonrisa doliente hacía aún más amarga, bajo la nariz que se afilaba como la de los cadáveres, y los ojos azules eran muy grandes, muy tristes, casi siempre dulces, abnegados, reflexivos, a veces dilatados por el súbito espanto de una evocación interna.(p. 17)

²⁶² “Je l'avoue, cette chair que je venais de posséder brutalement me fit horreur. Elle dégagait, ainsi vautrée, dans l'air raréfié de la chambre, un si terrible relent de bête humaine et un tel fumet surchauffé de femelle, que je sautai au bas du lit, et défilant d'une abominable détresse, le coeur flottant dans la poitrine, un goût de viande morte dans la bouche, j'enfilais vite mes vêtements, vidaís un de mes goussets sur la cheminée et partais.” (Jean Lorrain, *Gillette Nointeuil*, op. cit., p. 254); “Des heures du matin! Avouez que la coïncidence est au moins étrange. A l'heure même où je défilais, pris d'une abominable angoisse morale, dans une chambre de fille, au coeur de Paris, dans le quartier de l'Europe, ma femme couché à Aulevil...” (*ibid.* p. 256)

miseria y las enfermedades de la población marginal de los extrarradios de Madrid, inspiradas en la trilogía de *La Lucha por la Vida* de Pío Baroja (*La busca*, 1904, *Mala hierba*, 1904, y *Aurora roja*, 1905), y en los paisajes de arrabal de Manuel Machado.²⁶³ En la mente delirante de Manuel, la ciudad moderna aparece, transfigurada por la lujuria, como una de las ciudades malditas de la Biblia, uno de los motivos decadentes preferidos por Hoyos (“era como una ciudad maldita asolada por la peste o como una urbe del Pentápolis sobre la cual hubiera llovido fuego del cielo..”, p. 116), por ilustrar el binomio Amor-Muerte unido al sufrimiento moral del pecado. La sombra ominosa del Antiguo Testamento se cierne sobre toda la novela, escogiendo el marqués citas del *Eclesiastés*, del *Libro de los Salmos* y del *Libro de los Proverbios* para encabezar los capítulos, construyendo cada episodio “como un pasaje bíblico”, y relacionando a su protagonista con los mitos bíblicos que arrostran el castigo divino.²⁶⁴

4

Sobre el mismo fondo de erotismo doliente en el que se proyectan las catástrofes de la pasión de este periodo, destaca el conjunto de novelas

²⁶³ Véase el poema “Paisaje de arrabal”, incluido por Machado en la edición de 1923 de *El Mal Poema*, aunque anterior a esa fecha (tal vez escrito para el libro & *Versos* (1895), del que fue coautor con Enrique Paradas): “La ciudad ha avanzado... Como lepra, / las sucias casas grises / invadieron el campo. [...] Pardos muros / álzanse en torno; y a mirarme, horribles / ojos rojizos, se abren las ventanas, / destilando su hedor de vida triste. / Yo he visto, sin poder huir, los interiores / donde el odio se forja y nace el crimen..”

²⁶⁴ El aspecto físico de Manuel tenía “semejanzas con Judas Iscariote”; al regresar de los prostíbulos se oculta “Como Caín, huyendo de la mirada de Dios..” (p. 62), entregándose después a “abluciones purificadoras como si acabase de salir del estercolero de Job.” (pp. 50 y 51); al final de la novela, el afán de redención le hace emprender, como otros héroes decadentes, “el éxodo hacia una nueva tierra de promisión.” (p. 135) El turbio cristianismo de *El oscuro dominio* está reflejado en el episodio en que Manuel lee a Soledad el pasaje de la crucifixión de Cristo de *La dolorosa pasión de Nuestro señor Jesucristo según las meditaciones de Ana Catalina Emmerich* (1833), comentado en *Là-bas* de Huysmans y en *La voluntad* de Azorín: en esas páginas, “las palabras arrebatadas de la Beata Ana Catalina de Emmerich sonaban trémulas de mística pasión..” (*El horror de morir*, p.23)

cortas de *El secreto de la ruleta* (1919), agrupado en torno a otro de los binomios clave de la obra de Hoyos: el de la conciencia del paso del tiempo y la perseverancia del deseo. Las heroínas de estas novelas son mujeres que:

[...] vivían un ensueño de amor, de riqueza, de gloria, de triunfo; y todas ellas sentían que el tiempo les traicionaba y huía veloz. Vivían un crepúsculo fervoroso, un bello crepúsculo violeta y cobre que tenía la tristeza de todos los crepúsculos. ²⁶⁵

El motivo de las “belleza crepusculares” aparece en las novelas de Hoyos regularmente, de manera casi obsesiva, debido a la naturaleza sádica del mismo. El motivo revela un interés análogo al que demostraba Barrès en *Un homme libre*, cuando, para contar los medios de que se servía el protagonista para estimular su sensualidad cerebral, éste se representaba el objeto amado consciente de “qu’ayant fait le bonheur de beaucoup d’indifférents qui tous l’abîmeront un peu, elle deviendra vieille et dédaignée, sans revanche possible.” ²⁶⁶

²⁶⁵ Antonio de Hoyos y Vinent, *El secreto de la ruleta*, Madrid, Biblioteca Nueva, [1919], prólogo p. 8. La colección reúne cuatro novelas cortas: I. *El secreto de la ruleta* (Yvonne); II. *La ciudad desconocida* (Maud); III *Las hetairas sabias* (Clara Navacerrada) y IV. *El gran pecado* (La marquesa de Tardiente). El tema de estas novelas es la amarga constatación del paso del tiempo a través de los ojos del amor: “El amor [...] lleva a los humanos al dolor de ver la vejez que llega... en el deseo de los demás.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *La curva peligrosa*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1925, p. 28). En la época de mayor éxito de las colecciones de novela corta, era una costumbre muy extendida que el autor reuniera varias de sus novelas cortas en un sólo volumen:

Una práctica habitual de los escritores era recoger esas novelas [cortas] en libros, dándolas así una segunda vida que las redimía de la existencia efímera propia de las publicaciones periódicas: del quiosco pasaban a las librerías, y de aquí a las bibliotecas. Esos libros podían contener obras diversas de un mismo autor, o podían prepararse con un criterio unificador, como por ejemplo la agrupación temática. (Prólogo de Miguel Ángel Lozano Marco a Gabriel Miró, *Obras Completas*, I, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006, p. XLV)

²⁶⁶ Maurice Barrès, *Un homme libre*, *op.cit.* p.205

Los primeros ejemplos de “belleza otoñal” del marqués los encontramos en sus novelas juveniles (*A flor de piel*, 1907); y, más tarde, en *Madame d’Opporidol* y *Ninon*, dos novelas cortas incluidas en *El Pecado y la Noche* (1913), bajo el subtítulo de *El Demonio. Las Preciosas Ridículas*.²⁶⁷ En éstas últimas ya aparece prefigurada la belleza mancillada por el tiempo de la Clara Navacerrada de *El secreto de la ruleta*, donde la máscara del maquillaje y la peluca añaden al rostro un rasgo trágico y grotesco:

El rostro era una careta trágica, la caricatura sangrienta de una mujer que debió ser muy bella[,] un rostro desvastado [*sic*] por los años y las luchas, cansado, arrugado, entristecido, pero tan atrozmente estucado, maquillado, pintado y retocado, que, bajo la capa de pomadas, polvos y colorete, era punto menos que imposible adivinar su edad. Los ojos debieron ser admirables, de un verde luminoso y transparente de agua de mar; ahora aparecían enturbiados bajo las pestañas y las cejas dibujadas con lápiz. Entre los labios, muy rojos, aparecía una dentadura prodigiosa (seguramente postiza). Sobre aquella mascarilla burlesca de mujer bonita, destacábase la peluca, una peluca de muñeca rubia, dorada, rizada, llena de horquillas de pedrería. (*Madame d’Opporidol*, pp. 270 y 271)

Si el tema de la ocultación artificial de los estragos del tiempo procede directamente de los relatos de Lorrain de *Fards et Poisons*²⁶⁸, el

²⁶⁷ Antonio de Hoyos y Vinent, *El Pecado y la Noche*, Madrid, Renacimiento, 1913

²⁶⁸ Lorrain sitúa algunos de sus relatos en Niza, donde la luz del día revela “cruellement” la decrepitud de los rostros de la sociedad elegante:

Nice est le port de refuge de toutes les vieilles belles et de quelques vieux beaux aussi; port plutôt dangereux, car la grande lumière y souligne cruellement l’artifice des fards et les trahisons des teintures; il accuse terriblement les rides et les pattes d’oie, ce radieux soleil du Midi, et les chevelures auburn des princesses retapées et repeintes, qu’elles soient de Finlande ou de Silésie, n’ont pas beau jeu contre ses rayons. Si le climat de Nice prolonge l’existence, en revanche il semble hâter la vieillesse, car nulle part les femmes ne paraissent aussi décrépites. (Jean Lorrain, *Une conquête*, en *Fards et Poisons*, op. cit. p. 230)

origen del motivo de “las bellezas marchitas” debe ser buscado más atrás: en los poemas “barrocos” de Baudelaire, del tipo de “L’amour du mensonge”, donde se refleja la extraña fascinación que sentía por la impostura de la belleza artificial (“Masque ou décor, salut! J’adore ta beauté”, *Les Fleurs du Mal*, XCVIII), o “Le monstre”, inspirado por los encantos de una “vieille infante”. También se observa en el marqués la huella de la literatura española del XVII: particularmente, de los poemas satíricos de Quevedo que ridiculizan la belleza postiza de mujeres viejas (“Encarece los años de una vieja niña”, “Vieja verde, compuesta y afeitada”); de *El Criticón* de Baltasar Gracián, con su dosis de comicidad y tragedia (“Causaba entre risa y lástima ver cuáles llegaban a este pasaje [...] Las que ya fueron Floras y aun Elenas, y la misma Venus, verlas ahora descabelladas y sin dientes..”); y de poemas como el dedicado por Lope de Vega “A una dama tuerta”, donde se advierte de “Que tal vez los defetos hermosean”, en el afán de armonizar imperfección y belleza. En suma, ejemplos característicos del gusto por lo extraño y monstruoso del barroco, al que Hoyos fue siempre tan sensible en su modo de concebir la belleza.²⁶⁹

Encadenado a éste, hay otro motivo que Hoyos había bosquejado en el comportamiento sexual de las jóvenes neuróticas, sin experiencia del amor, de sus primeras novelas ²⁷⁰, y que ahora va a desarrollar en heroínas maduras, de marchita belleza, que inventan vidas magníficas y turbulentas - como madame d’Opporidol en *El Pecado y la Noche* - para despertar la

²⁶⁹ Ejemplos tomados de Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 1981, pp. 512 y 572; Baltasar Gracián, *El Criticón*, Barcelona, Planeta, 1985, p. 404; Lope de Vega, *Rimas de Tomé de Burguillos*, en *Obras poéticas*, Barcelona, Planeta, 1983, p.1390

²⁷⁰ Cfr. el *bovarysimo* de Lina Monreal en *Frivolidad* (1904), *supra* p. 168

curiosidad y el deseo de los hombres. Fingiendo un origen turco, esta mujer “culto y erudito” cuenta al excéntrico Julito Calabrés las maravillas de Estambul ²⁷¹ y la vida secreta de los harenes (donde las mujeres "sufrían de verse tratadas en odaliscas, en bestezuelas de placer, sin más razón de existir que el capricho de su amo y señor..", p.273), hilvanando el fantástico relato con citas exóticas de Pierre Loti. ²⁷² Tras caer enferma, tendida en su *chaisse-longue* ("sobre las pilas de almohadones multicolores, madame d'Opporidol yacía languidamente envuelta en un *teagow* de gasa y seda negra..", p. 275), confiesa a Calabrés - en una parodia de la Scherezada de *Las Mil y Una Noches*- su verdadera historia, “la que nadie conoce”: el relato vulgar de su vida de casada, las increíbles peripecias de su idilio con un joven europeo, y el recuerdo de la sensación en sus manos de la "tibia caricia de la sangre” del amante asesinado por el esposo. El descubrimiento final de la falsa identidad de la dama ("¡La descendiente de los Osmalíes, la esposa de Abul-Bajá, la heroína del drama sangriento, era la viuda de un vista de aduanas francés..." p. 280), revela el gusto por la paradoja y la sorpresa que hay en *Les Diaboliques* (1874) de Barbey d'Aurevilly y en los relatos de Jean Lorrain; así como, en sus fervorosas heroínas, abanderadas del exceso, está también el origen de la perseverancia en el deseo de las bellezas otoñales del marqués de Vinent. Para *El Pecado y la Noche*, uno de los libros en los que de forma más ferviente se ensalza la pasión, Hoyos eligió como protagonista principal a este tipo de mujer, que él tanto

²⁷¹ " [...] la ciudad de magia concebida por Solimán, *el Magnífico*, coronada de soberbias cúpulas y empenachada de dorados minaretes; la ciudad que aparecía á los ojos como un portentoso fantasma del pasado, como una de esas raras urbes que la leyenda hace dormir en el fondo del mar..." *Madame d'Opporidol*, pp. 272 y 273)

²⁷² Pierre Loti (1850-1923), seudónimo de Julien Viaud, oficial de Marina, comenzó a escribir tras viajar por todo Oriente, situando allí muchas de sus novelas. Se le ha considerado el iniciador de la ficción exótica moderna. Entre sus obras destacan *Le roman d'un spahi* (1881), *Pêcheur d'Islande* (1886), *Ramuntcho* (1897) y *Les désenchantées* (1906)

admiraba: una mujer de naturaleza vehemente, singular por el modo de encarnar el absolutismo de las pasiones y las manifestaciones extremas del vicio.²⁷³

Pero el prototipo de las “belleza crepusculares” de Hoyos es Clara Navacerrada, la heroína enérgica y orgullosa, de hierática belleza, de *Las hetairas sabias* (1916), cuyo drama se refleja en “la escena trágica y grotesca, dolorosa y ridícula, risible, amarga como el ajeno..”, en la que, ante un espejo de tocador, intenta recomponer con el maquillaje la “máscara trágica” de su rostro devastado por los años:

La vejez cavaba profundas orejas [sic] en torno de los ojos de topacio y el rictus de los labios era aún más cansado. [...] La fatídica pata de gallo, la maceración dolorosa de las mejillas, el cansancio de los ojos, los párpados como dos marchitas hojas de rosa [,] todo, todo lo que constituía la decadencia de aquella belleza, los detalles que eran como las letras de la fatídica palabra *vejez*, iban poniéndoselo ante los ojos. (p. 142)

La imagen dolorosa de Clara sufriendo las humillaciones de su joven amante, la sensación de fracaso y de derrumbamiento moral, tienen en este caso también como testigo a Julito Calabrés, asiduo confidente de estos

²⁷³ En todas ellas existe el impulso de llegar hasta el final de un vicio o de un deseo: de la heroína ludópata de *El secreto de la ruleta* se dice: “Tú eres inmensamente peligrosa, porque eres más inteligente, más profunda y más verdadera. En tí los vicios no son una pose ni una cosa vanal [sic]; son sinceros, te vencen, te arrastran.” (*Ivonne*, p. 27). Madame d’Opporidol se complace en el placer de la mentira, como sus hermanas mayores, la condesa de Tremblay (“Les natures au coeur sur la main ne se font pas l’idée des jouissances solitaires de l’hypocrisie, de ceux qui vivent et peuvent respirer, la tête lacée dans une masque.” Barbey d’Aurevilly, *Le dessous de cartes d’une partie de whist*, en *Les Diaboliques*, op. cit. p.201); y como las actrices de *Fards et Poisons* (“Cette manie du mensonge, devenue nécessaire à Illyne [...] cette joie de tromper qui la transfigurait et la rendait vraiment plus jolie [...] cette âme de fausseté et cette rage de perpétuelle comédie.” Jean Lorrain, *Illyne Yls*, en *Fards et Poisons*, op.cit. p.60). La novelesca historia oriental del relato de Hoyos está, sin embargo, inspirada en el episodio de “la babucha apócrifa” de Jacobo Téllez y de su aventura con la Cadina de Constantinopla (Luis Coloma, *Pequeñeces*, op. cit. p. 234)

tipos femeninos y cronista de su tragedia, que se dedica a observar los episodios de su azarosa vida con "crueldad *científica* de cirujano ante la mesa de disección.." (p.143), mezclando, de un modo malsano, la impasibilidad naturalista y la crueldad analítica de los "amateurs d'âmes" de la decadencia.²⁷⁴ El proceso de degradación de la protagonista alcanza su cenit cuando decide visitar a su amante, un joven alemán con "maravillosas pupilas verdes de joven tigre", frecuentador de los merenderos y los bailes de Madrid, que se prostituye con "hembras marchitas, envejecidas" para poder subsistir, y que vive miserablemente en casas de huéspedes y en sórdidos hoteles de los bajos fondos de la ciudad:

Era el inmueble una de esas casas viejas de la calle de Jacometrezo, que para bien de Madrid las obras modernas van haciendo desaparecer. Después del portal obscurísimo, largo y estrecho como un pasillo, encontrábase una pina escalera de madera con peldaños altos, menguados, desiguales y crujientes. Olía allí a vivienda de pobre, ese olor genérico a coles cocidas, a lugares faltos de ventilación, de limpieza dudosa; olor a miseria que causa una sensación de angustia opresora, una impresión de malestar casi cardíaco. Completando la tristeza *física* del lugar, reinaba una semiobscuridad crepuscular, pues aunque apenas mediaba un día hermosísimo de sol, la luz que trabajosamente se filtraba por las vidrieras sucias y rotas, sustituidas a veces por aceitosos papeles, desde el lúgubre patizuelo de vecindad, no daba para más. Valerosamente emprendió la esforzada dama la subida; de vez en cuando deteníase jadeante, pero los rótulos indecentes y las pinturas obscenas con que los chulillos habían enriquecido los desconchados muros, la

²⁷⁴ Algunos elementos de la novela de Hoyos pudieron inspirar las ideas y el comportamiento de los personajes de *La devoradora* de Blasco Ibáñez (*Novelas de amor y muerte*, 1927): Olga Balabanova, célebre bailarina rusa, de "juventud artificial", entre cuyos amantes hubo miembros de la familia imperial, vive refugiada en la Costa Azul, tras la ruina del Imperio y el triunfo de la revolución, junto a "príncipes, generales y altos funcionarios de la Corte rusa." Briansky, hermano menor del doctor Torty de Barbey d'Aurevilly (*Le bonheur dans le crime*, en *Les Diaboliques*), con el que comparte el interés por las vidas ajenas, asiste al naufragio de la bailarina con "una curiosidad de filósofo cínico.."; a él, "la caída de las gentes que había conocido triunfantes y orgullosas de su prosperidad le producía un regocijo malsano." (Vicente Blasco Ibáñez, *La devoradora*, en *Novelas de amor y muerte*, en *Obras Completas*, III, *op.cit.* p.841). La afirmación hecha en la novela de Blasco Ibáñez de que "La vida era un simple espectáculo, con personajes ridículos o terribles, pero siempre interesantes..." (p. 845), es una de las ideas centrales de *El secreto de la ruleta* y uno de los *leit motiv* de la obra de Hoyos.

hacían seguir con una mueca de repugnancia. (p. 167)

La escena es una imitación burlesca de la "bajada a los infiernos" de Katty Sánchez (*La vejez de Heliogábalo*)²⁷⁵, en la que el Can Cerbero se ha transformado en una criada de aspecto horrible ("[...] abrióse la puerta y apareció una mujerona sucia, desgredada, con ojos de asustada lechuga y ubres bovinas...", p.168), que guía a Clara "como Dante a Virgilio al través de los círculos infernales." (p.169)²⁷⁶

El interés del decadentismo por lo primitivo y lo natural aparece reflejado en la escena del despertar de Kind, cuando Clara, "muy civilizada, muy lejana de aquello contemplábele con fervorosa pasión..":

Era el despertar del chiquillo uno de esos bárbaros despertar de la gente muy joven o muy primitiva que viven infinitamente cercana de la Naturaleza, que no tienen que pensar, ni en la bella postura, ni en el bello gesto, ni que preocuparse de maquillajes sabios ni de efectos de luz, que gustan inconscientemente porque la Naturaleza lo quiere así; amaneceres separados por el mayor abismo que existe, el abismo de los años, de las mañanas de los viejos tenorios y de las hetairas provecas. Era un despertar grosero y lleno, sin embargo, de un encanto bruto, el despertar de una bestezuela perezosa que se

²⁷⁵ Vid. *supra*. p. 220

²⁷⁶ Cfr. la portera guardián de *Troteras y danzaderas* ("[...] la conducta de la seña Dionisia había sido ejemplarmente canina..", pp. 24 y 25) y el uso de la parodia mitológica en la novela de Pérez de Ayala: "[...] y como si se hubiera ajustado al tobillo no una bota, sino las alas de Mercurio, voló, más que subió, al piso primero." (Ramón Pérez de Ayala, *Troteras y danzaderas*, *op.cit.* p.25). En el uso humorístico de las fuentes que hace Pérez de Ayala ("Todo está allí confundido en una amalgama barroca, en una contraposición de contrastes, de donde por refracción se engendra un forzado humorismo.", en Rafael Cansinos Assens, "Ramón Pérez de Ayala (1916-1927)", en *Obra Crítica*, II, op. cit. p.74), y en la ironía de Wenceslao Fernández Flórez ("lo patético, unido a lo cómico humano", "la ironía escéptica y amoral", "la sátira trascendente, universal y abstracta", en Rafael Cansinos Assens, "Wenceslao Fernández Flórez (1917-1927)", en *Obra Crítica*, II, op. cit. pp.98 y 100) vemos elementos del humor y la sátira de Hoyos.

durmió ahíta de carne y de placer, un despertar de bostezos interminables, de desperezos voluptuosos, de gestos quebrados que conservaban, pese a su brusquedad incoherente, la euritmia de las cosas primitivas. (p. 171)

Con Clara Navacerrada, el marqués eleva el motivo de las bellezas marchitas a un nivel simbólico, haciendo de la decrepitud de su “belleza goyesca” una alegoría nostálgica del alma española (“Su belleza de ámbar, de oro y cobre era como una misteriosa evocación de una España que fue..”), y un retrato de su decadencia:

Era un retrato maravilloso, algo que no sólo reproducía un trozo de vida, sino también un alma; pero un alma asombrosa de mujer, espejo de un pueblo y de una raza, bárbara epopeya de una decadencia. El fondo era tempestuoso, un cielo azul-gris y cárdeno que hacía pensar en el atroz bochorno de algunos crepúsculos estivales; al horizonte de un paisaje yerno [...], árido y hostil, hecho de ocre, de sienas y de negros, agobiada por un plafón muy bajo, cubierto de nubarrones sombríos destacábase una plaza de toros trazada con la grosera inexperiencia de los dibujos infantiles; hacia la plaza una caravana de gentes ebrias, manchadas de colorines y mezcladas en hórrida confusión de que solo se destacaba una mano, unos labios o unos ojos negros, y sin embargo, tan llena de vida tan vibrante, tan movida, que daba a maravilla la impresión del público dominguero, esa impresión que nos repele y atrae en algunas pinturas de Goya; más allá, apenas visibles, desparramados por el campo, cosas incongruentes y turbadoras: una horca, un aquelarre, una fiesta flamenca.. (p. 148) ²⁷⁷

²⁷⁷ Probablemente, Hoyos recordaba el retrato *Bérénice de Tolède*, descrito por Barrès en *Du sang, de la volupté et de la mort* (1893), con el fondo de Toledo (“voilà bien la ville espagnole essentielle”), la ciudad que mejor conviene a la belleza contaminada de dolor y muerte de la modelo, símbolo de la España *faisandée*:

Ce n'est au *Musée du Roi René*, rempli de l'art lucide, un peu glacé, si fin, de la première Renaissance française, que se composera la qualité de ton âme; tu endurciras parmi les tragiques poupées qui nous offrent dans l'ombre des églises espagnoles les plaies de Notre-Seigneur et de ses martyrs. Ta distraction ne sera plus de baiser les longues oreilles de ton âne, mais de courir au cirque des Taureaux et d'y acclamer la bête sanglante jouant avec de beaux hommes. (Maurice Barrès, *Excuses a Bérénice*, en *Du sang, de la volupté et de la mort*, op. cit. pp. 144 y 145)

Es digno de resaltar el valor de la pintura en las novelas de Hoyos, donde abundan las referencias a pintores y

La utilización del motivo de la pintura de un retrato para describir la fisonomía espiritual de un personaje aparece también en *El caso clínico* (1917), donde Hoyos esboza “con trazos más que inseguros, atropellados, un caso de patología psíquica-sexual.”²⁷⁸ Los cuadros sangrientos del cruel materialismo de Sade afloran en este libro entremezclados con los turbios procesos psicológicos del decadentismo y con sus incursiones en los misterios de lo sobrenatural: los morbos de la herencia, la dualidad moral y la propensión a lo siniestro - factores fatales que rigen la conducta de los personajes - son desarrollados, por vez primera, en una novela larga, dentro de una atmósfera de misterio y terror, de historias de posesiones y sortilegios, de alucinaciones y “temibles neurosis”, en donde las poéticas visiones de los cuentos de hadas de Perrault se unen a los oscuros poderes mágicos de la lujuria.

la descripción de cuadros. En las novelas juveniles, el uso de comparaciones basadas en la pintura de retratos para hacer la semblanza de un personaje procede de la técnica utilizada por el padre Coloma en *Pequeñeces*. Con los años, su obra evidenciará conexiones directas con la pintura "simbolista", particularmente con artistas cuyo simbolismo trasluce una oscura sensualidad: Gustave Moreau, Félicien Rops, Jan Toorop, Solana y Romero de Torres. Hoyos conocía las relaciones que había establecido Gautier en *Le Toison d'or* (1839) entre la literatura y la pintura, y los poemas de Manuel Machado de *Apolo. Teatro pictórico* (1911), elaborados a partir de un cuadro. La descripción del retrato de Clara Navacerrada como una alegoría de la España *faisandée*, con todos los atributos que definen el *cliché* literario (la horca, el aquelarre y la fiesta flamenca), se inscribe dentro de la voluntad de potenciar la interpretación simbólica de una obra, en la que, como señalaba Nenclares, “no existe sino lo que podemos encontrar en aquella [la vida] cuando se reduce a símbolos. Sólo el pecado y el amor, con el gran corolario de la muerte, ostentan sentido en ese friso..” (Francisco Carmona Nenclares, “El pecado y la muerte: Antonio de Hoyos y Vinent”, *op. cit.* p. 121)

²⁷⁸ Antonio de Hoyos y Vinent, “Prólogo” de *América. El libro de los orígenes*, *op. cit.* p.6. En el prólogo, escrito por el doctor Luis Simarro, se relaciona *El caso clínico* con otros casos patológicos de la literatura de ficción (Don Quijote, Hamlet, *Los Espectros* de Ibsen y el *Hijo de Don Juan* de Echegaray), y se señala que en el libro “se elude toda delectación pecaminosa”, calificándola de relato de “miedo y horror.” (Prólogo de Luis Simarro a Antonio de Hoyos y Vinent, *El caso clínico*, Madrid, Biblioteca Hispania, s.f. (2ª ed.) 1ª ed. 1917.

La acción transcurre tras los muros del sanatorio del alienista Rodrigo Vázquez, un sabio de carácter pacífico y bondadoso, “abnegado apóstol de la Ciencia”, remoto descendiente de un “fanático y violento inquisidor toledano”, que levanta su manicomio sobre los restos de un antiguo palacio, testigo de “fastuosas fiestas y misteriosas aventuras de amor.” (p. 36) ²⁷⁹

El motivo de la casa hechizada por el maleficio de la lujuria había sido utilizado antes en *Embrujo*, una de las novelas cortas de *El Pecado y la Noche* (1913), donde las historias galantes y los “ritos nefandos” de un viejo palacete dieciochesco provocan la agonía misteriosa de la dueña y la locura de la pareja de sirvientes, que se proponen desvelar el misterio que encierra. ²⁸⁰ La profanación del cuarto de María de la Luz (“el más bello nido de amor que una mujer artista y apasionada pudo

²⁷⁹ Luis Sánchez Granjel señala a Zamacois como uno de los introductores en España de “el aroma de alcoba que perfumaba la literatura francesa del siglo XVIII...”; sin embargo, las novelas de Zamacois que dejaron más huella en Hoyos fueron *El otro* (1910) y *El misterio de un hombre pequeñito* (1914), donde lo erótico se mezcla con lo sobrenatural. (Véase Luis Sánchez Granjel, *Eduardo Zamacois y la novela corta*, Universidad de Salamanca, 1980, p. 37) La evocación de la atmósfera poética de los cuentos de hadas, teñida de un oscuro y trágico simbolismo, es un recurso muy utilizado por Hoyos. Su modelo es el Lorrain de los poemas de *La Forêt bleu* (1883) y de cuentos como *La Princesse Neigefleur* (1894). En *El caso clínico* -y en otras novelas y cuentos del marqués- se percibe el aroma de los cuentos populares, en particular, del ciclo de “La niña perseguida”, compuesto por tres cuentos básicos: *La niña sin brazos*, *Cenicienta* y *Blancanieves*. La serie contiene un “mensaje civilizador contra el incesto, que da sentido a los cuentos de *La niña perseguida*.” (“Apéndice” del libro de Antonio Rodríguez Almodovar, *Cuentos populares españoles*, Madrid, Anaya, 2004 (4ª ed.), p.299)

²⁸⁰ Al frente de la novela, Hoyos recoge un fragmento de Ovidio alusivo al laberinto del Minotauro (“El Laberinto estaba ingeniosamente distribuido en numerosas salas y pasadizos tortuosos, con el fin de ocultar á todas las miradas el vergonzoso ser nacido de un deseo inundo y que había de habitar allí.”), para insinuar el atroz secreto que encierra el abandonado palacete: “*El Laberinto*, la finca trágica en que María de la Luz se agostó en plena juventud.” (*Embrujo*, p. 224) La casa donde el escultor Guillermo Novelda vive encerrado con una estatua de cera (*El Hombre de la Muñeca Extraña*) o el reservado de *La Noche de Walpurgis*, al que se accede tras atravesar patios sucios y lóbregos pasillos, son la proyección en “interiores” del sombrío encanto de los laberintos de calles de las viejas urbes de *El Pecado y la Noche* (véanse *Los Cómplices*, *La Santa*, *La Caja de Pandora*), y de los parques abandonados y “huertos del pecado” que proliferan por toda la obra de Hoyos.

soñar..”, p. 243) y el examen de su *secrétaire* ²⁸¹, en cuyo interior "La Historia Sagrada, el Paganismo, los mitos del mundo antiguo, desfilaban por los cartones en una turbadora sucesión de desnudos bellísimos ó lamentables...", (p.249) pervierte el amor inocente del matrimonio y lo corrompe con la sombra del pecado:

Aquello no era el humilde amor cristiano que santificase antaño su unión, aquello era una delectación enfermiza, apasionada y triste; era el monstruo de cien tentáculos y sed inaplacable; era el abismo que no se ciega nunca; era el mar sin fondo; la cosa misteriosa é inquietante que los paganos llamaron la voluptuosidad y los cristianos el pecado. (p. 248)

El matrimonio leerá con estupor una de las cartas del amante de María de la Luz, donde éste refleja la rebeldía satánica de su amor:

...¿Por qué para nosotros el amor no ha sido esa cosa sentimental y melancólica que es para otras gentes? Para nosotros, el amor ha sido una batalla que ha tenido mucho de horror bíblico; para nosotros, el amor ha sido un fuego infernal, devorador, doloroso y sublime, inmundo y divino!...Ah, el amor, tu amor, el amor único, hecho de llamas del infierno, de cieno y de luz! (p. 250)

²⁸¹ " [...] la puertecita abrióse, dejando caer una avalancha de papeles: libros, muchos libros, estampas de gentes desnudas, grabados de un libertinaje obscuro, figuras ambiguas, extrañas, inquietantes, gentes que se retorían en posturas inverosímiles, monstruos nunca vistos... Y todo ello en una apoteosis, en una exaltación ferviente, apasionada, mística, casi diabólica de la carne." (*Embruajamiento*, pp. 247 y 248) La corrupción de un "matrimonio ignorante" por la lectura de libros licenciosos aparece también en *Madame Adonis* de Rachilde. La variante que Hoyos introduce en su novela es que el impulso perverso de la lujuria encierra un componente mágico.

En esta exaltación de los extremos se escucha el eco de las palabras de la condesa de Tremblay, una de las heroínas "diabólicas" de Barbey d'Aurevilly, a través de la cual el escritor francés expresaba la admiración que sentía por las pasiones monstruosas, la unión de sensualidad y misticismo y el culto a la erotomanía demoníaca que preside toda su obra²⁸² Sin embargo, pese a que *Les Diaboliques* (1874) sea una de las fuentes directas de los amores satánicos de Hoyos, en *Embruajamiento*, el significado último de éstos y su castigo final es una herencia de Baudelaire: en efecto, el marqués cree, como él, que en el amor nunca se cumple el principio sádico de la prosperidad del vicio y el infortunio de la virtud, tal y como lo había ilustrado felizmente Barbey d'Aurevilly en *Le bonheur dans le crime*; sino que, por el contrario, su esencia está siempre contaminada, de un modo fatal, por el placer amargo del remordimiento y la condena.²⁸³ Así, el amor de los dos campesinos tendrá un final trágico, siendo condenados a deambular por "El jardín de Hécate", presos en el círculo infernal de la locura y de sus deseos lascivos:

Como una Ofelia de pesadilla, monstruosa y grotesca, [Fuencisla] coronaba su frente de lirios y margaritas, y sus dedos deshojaban una rosa. Tras un macizo de hojas, José Ignacio, un José Ignacio primitivo, negro, desnudo, repulsivo le acechaba. (pp. 257 y 258)

²⁸² "Or, l'enfer, c'est le ciel en creux. Le mot diabolique ou divin, appliqué à l'intensité des jouissances, exprime la même chose, c'est-à-dire des sensations qui vont jusqu'au surnaturel." (Barbey d'Aurevilly, *Le dessous de cartes d'une partie de whist*, en *Les Diaboliques*, op. cit. pp. 201 y 202). El amante de María de la Luz invocará a Satanás pidiéndole la unión con su amada a cambio de sus almas: "¡No puedo más! Hoy, en la horrible soledad de mi *garçonière*, he invocado al Demonio, le he pedido el bien de tu cuerpo en cambio de nuestras almas. Para nosotros, el alma no ha sido más que la lucecilla temblorosa que ha iluminado los ritos nefandos de la carne!.." (pp. 250 y 251)

²⁸³ "Para mí, el amor no es más que odio, gemidos, gritos, vergüenza, luto, lágrimas, fuego, sangre, cadáveres, huesos, remordimientos." (en nota del editor al poema "Le vin de l'assassin", *Les Fleurs du Mal*, op. cit. CVI). En *Le bonheur dans le crime* -otra de las seis "nouvelles" de *Les Diaboliques*- Hauteclaira disfruta junto a su actual marido -el conde de Savigny- de la impunidad del crimen tras asesinar a su legítima esposa.

La escena en la que Fuencisla aparece coronada de rosas blancas muestra el reverso irónico, la parodia cruel y atroz de su señora, e ilustra, una vez más, ese giro grotesco que Hoyos acostumbra a dar a sus argumentos al acabar sus novelas:

Fué una escena ridícula y caricaturesca; una de esas atroces ironías conque los humoristas flagelan los desvaríos humanos, agravada ahora por la exquisita elegancia del fondo. [...] lamentable y repulsiva como una monstruosa deformación de la divina imagen de María de la Luz, el espejó reflejó la figura desnuda de la paleta [...] tenía la figura una repulsión alucinante de pesadilla [de] Goya. (p. 253)

6

La influencia mágica de la lujuria y las terribles calamidades de las casas de *Embruajamiento* y *El hombre de la muñeca extraña* (en *El Pecado y la Noche*, 1913), y, más tarde, de *El caso clínico* (1917), proceden de una fuente más concreta: la colección de cuentos fantásticos de Jean Lorrain titulada *Contes d'un buveur d'éther*. Escritos entre los años 1892 y 1895, recogen diferentes casos relacionados con los fenómenos mórbidos engendrados por el éter y la morfina. Entre estos relatos de neurosis obsesivas y sortilegios, se encuentran varios, en donde se siente, de un modo misterioso y extraño, “la hostilidad de ciertas casas y de ciertos cuartos”, de atmósfera opresiva e inquietante. Su maleficio reside en la presunta idea de que “las malas acciones crean larvas que corrompen la atmósfera.” ²⁸⁴

²⁸⁴ Jean Lorrain, *La casa siniestra*, en *Cuentos de un bebedor de éter*, Madrid, Alfaguara, 1978, traducción de Elena del Amo. Serge Allitof (“aquel refinado del arte y la elegancia”) ocupa el apartamento de una casa de equívoco vecindario - que había sido el “nido de amor” del anterior inquilino - dedicado al estudio de la brujería en la Edad Media: “Duerme solo en esa guarida, y sólo Dios sabe lo que pasa allí, si es cierto que las malas acciones crean larvas que corrompen la atmósfera... Porque seguramente se han introducido desde tiempos del gordo Lestorg en el dormitorio verde agua de Allitof.” (p.14) De este cuento de Lorrain proceden varios de los elementos que conforman la personalidad y el destino trágico del escultor Guillermo Novelda, el héroe de Hoyos de *El hombre de la muñeca extraña*, que vive recluido en el estudio de un barrio marginal rodeado de su colección de muñecos de cera.

Desde un punto de vista histórico, el afán de los cuentos de Lorrain por captar “La totalidad de misterio y espanto que flota en lo impalpable y lo invisible..” ²⁸⁵ refleja la orientación espiritualista que adopta la literatura europea tras la crisis del Naturalismo, corroborando con nuevos argumentos las opiniones que había expuesto Huysmans en el prólogo de *Là-bas* (1891). Según estos autores, la literatura debía emprender un camino diferente que abriese las puertas al misterio de la vida del alma, al mundo de lo inexplicable y lo sobrenatural. Lorrain lo explicaba así, unos años más tarde, en *Fards et Poisons* (1904):

Il est certain que le naturalisme agonise; on est las de photographies de basses mœurs et la nausée prend enfin le public d'une littérature d'évier et d'excréments...

Le romantisme, qui eut des envolées sublimes, s'est démodé par les oripeaux et le paillon, et pourtant il y a certainement autre chose..., peut-être l'étude du mystère, de l'insaisissable et du pressenti qui nous entoure et toujours nous échappe...! mais ces frissons d'âme, ces frôlements du monde invisible, quelle littérature nous les rendra tangibles... Oh! savoir ce qu'il y avait avant, ce qu'il y a au delà. ²⁸⁶

²⁸⁵ Jean Lorrain, *Una noche turbulenta*, en *Cuentos de un bebedor de éter*, op. cit. p. 29

²⁸⁶ Jean Lorrain, *Gillette Nointeuil*, en *Fards et Poisons*, op. cit. pp. 251 y 252. Este fragmento de Lorrain está inspirado en el prólogo de Huysmans en *Là-bas*, donde proponía un “naturalisme spiritualiste” que superase la ceguera naturalista del más allá y los excesos idealistas del “clan” decadente, (“[...] plus absolu, rejette les cadres, les alentours, les corps mêmes, et divague, sous prétexte de causerie d'âme, dans l'inintelligible charabia des télégrammes..”), salvando lo más positivo de ambas tendencias; en efecto, el Durtal de *Là-bas* es más dialéctico en sus relaciones con la vida que el Des Esseintes de *À rebours*. El reconocimiento por Durtal de que la esencia de esta teoría estética está latente en el realismo idealista de la pintura de los Primitivos, le llevará a bucear en el alma de la Edad Media y a estudiar la vida del Mariscal Gilles de Rais, influyendo en las ideas que Hoyos tenía del arte del pasado. Pero lo que, en este momento, nos interesa realmente de *Là-bas* es que determinó la relación de Hoyos con la novela finisecular, acercándole al modelo esteticista de la novela espiritualista, y alejándole de otras fórmulas, como la de la novela rusa, cuya asimilación le resultaba por esos años al marqués más complicada. Como veremos más adelante, la influencia de la novela rusa quedará relegada a su última novela larga (*¡Comunismo!*, 1933), cuando Hoyos ya había modificado su posición respecto al idealismo decadente. Huysmans explicaba así el “naturalisme spiritualiste” en el prólogo de su novela:

Il faudrait, se disait-il, garder la véracité du document, la précision du détail, la langue étoffée et nerveuse du réalisme, mais il faudrait aussi se faire puisatier d'âme et ne pas vouloir expliquer le mystère par les maladies des sens; le roman, si cela se pouvait, devrait se diviser delui-même en deux parts, néanmoins soudées ou plutôt confondues, comme elles le sont dans la vie, celle de l'âme, celle du corps, et

Las novelas juveniles de Hoyos partían del concepto de *lo real* del realismo decimonónico. La evolución de sus libros hacia un realismo espiritualista es el resultado de una época de crisis y de una nueva percepción de las cosas, basada en experiencias personales, en las que la realidad se revela ininteligible, singular y, por tanto, irreductible al propósito de la novela realista de abarcarla en su totalidad y de comprenderla interpretando sus leyes. En *El hombre de la muñeca extraña* (1913), Hoyos cuenta la historia de Guillermo Novelda, un escultor de figuras de cera que recrea la fábula de Prometeo, el inventor de la escultura que infundía vida a sus estatuas y que se enamora de una de ellas. En esta novela, el elemento extraordinario está relacionado con las leyendas de la mitología clásica ²⁸⁷; pero el destino trágico del artista - encontrado muerto en su estudio, devorado por ratas y gusanos, y abrazado a una muñeca de cera - es “algo escalofriante, terrible, ultramoderno”, ajeno, no obstante, a la manera de conjugar la locura, el horror y el miedo de los cuentos de Alan Poe (un escritor, según el marqués, “demasiado metafísico”), pues en la

s’occuper de leurs réactifs, de leurs conflits, de leur entente. Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l’air un chemin parallèle, une autre route, d’atteindre les en deça et les après, de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste; ce serait autrement fier, autrement complet, autrement fort! (Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, Paris, P.V. Stock Éditeur, 1902 (20^a ed.), p. 6)

²⁸⁷ Hoyos pudo leer la versión del mito clásico que relaciona a Prometeo con Pandora en la *Pandora* de Gérard de Nerval, acabada en 1853, en donde el protagonista se enamora de una actriz de temperamento cruel que es la causa de sus infortunios: “Je lui rappelais les souffrances de Prométhée, quand il mit au jour une créature aussi dépravée qu’elle.” (Gérard de Nerval, *Aurélia, Promenades et souvenirs, Lettres à Jenny, Pandora*, op. cit. p. 29). Guillermo Novelda relaciona su atracción invencible por el misterio con la posesión de la caja de Pandora:

Las cosas inquietantes, los inexplicables fenómenos de que está llena la vida humana, esas escalofriantes coincidencias que nos hacen detenernos ante un hecho imprevisto como ante la puerta de un cuarto en que se guardan no se qué misteriosos males, me inquietaron, despertaron en mí el anhelo de rasgar el velo de Isis. ¡Ah! ¡Si yo hubiera poseído la caja de Pandora, la hubiese abierto, y luego entre ansioso y aterrado me habría entretenido en contemplar el progreso de todos los males! (Antonio de Hoyos y Vinent, *El Hombre de la Muñeca Extraña*, en *El Pecado y la Noche*, op. cit. p. 88)

En los relatos de Hoyos, debe observarse lo sobrenatural desde una óptica simbolista, “no en su acepción vulgar, nada de muertos ni fantasmas, sino en la adivinación o al presentimiento de oscuros poderes que nos cercan y rodean y ejercen sobre nosotros sus influencias inexplicables.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *La oscuridad*, en *El seguro contra naufragio*, “Biblioteca Patria”, Córdoba, Imprenta de Biblioteca Patria, [1935], tomo 303, p. 107)

historia de Guillermo Novelda -como dice su autor- “no hay nada que no sea explicable, fácil, comprensible.” (p. 67) El propio Guillermo Novelda explica con fría lucidez la causa de su locura:

Y ha envenenado mi vida para siempre! Si hubiese sido mía una vez siquiera; si hubiese sido mujer, su memoria estaría para mí llena de dulzura; mientras que así, quimérica é impasible, reproduciendo su piel, que para mí no tiene otra realidad que la cera, y sus ojos, que son dos piedras yertas, y sus cabellos, que han adquirido la sequedad de las muñecas, la visión maravillosa de su desnudo maravilloso me persigue, me obsesiona, aniquila mi vida.. (p.106)²⁸⁸

Sin embargo, en *El caso clínico* (1917), la patología sexual convierte a la protagonista en una criatura misteriosa, irracional, con el alma enigmática e ininteligible de Helena Fiorenzio (*El monstruo*, 1915). Las ideas de Huysmans en *Là bas*, acerca de las dos “mitades” de la novela y del estudio de los paralelismos del alma y el cuerpo, analizando sus afecciones y correspondencias, van a penetrar en el corazón del libro del marqués:

[...] le roman, si cela se pouvait, devrait se diviser de lui-même en deux parts, néanmoins soudées ou plutôt confondues, comme elles le sont dans la vie, celle de l’âme, celle du corps, et s’occuper de leurs réactifs, de leurs conflits, de leur entente.. (*Là-bas*, p.6)

²⁸⁸ El motivo de una estatua o una pintura como objeto amoroso relaciona la novela de Hoyos con fuentes diversas: en *Der Sandmann* (*El hombre de arena*, 1817) de Hoffmann, la pasión amorosa la despierta una autómatas; en *La Venus d’Ille* (1837) de Merimée, el protagonista se “desposa” con una Venus de bronce; en *Afrodita* (1896) de Pierre Louys, el artista Demetrios se enamora de una estatua; *The Oval Portrait* (1842) de Edgar Allan Poe, y algunos de los relatos fantásticos de Gautier (*Le Toison d’or*, (1939), *Le roi Candaule* (1844) y *Arria Marcela* (1852) son ejemplos de la misma asimilación de la mujer con una obra de arte. En España, Hoyos conocía el motivo del “beso de nieve” y la pasión por una estatua a través de las *Leyendas* de Bécquer (“El beso” de 1863); las *Rimas* tratan el motivo en “La mujer de piedra” y en la Rima LXXVI de la edición de 1871. Sin embargo, la fuente más probable, en este caso, es *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde, donde la protagonista vive aislada en un ala de su *hôtel*, junto al maniquí de cera de su joven marido muerto.

Este naturalismo espiritualista subyace en la descripción de las perversiones sexuales de los pacientes del sanatorio y de la malsana curiosidad que sus historias despiertan en María de las Angustias, la hija del doctor, llevándole “a escrutar el sedimento de realidad de la tragedia”, y a representarse con “plasticidad imaginativa” sus cuadros lúbricos y sangrientos. Fría, hermética, “arrastrada por aquella fuerza que pesaba sobre ella como un sortilegio..” (p. 83) -que le hacía tener el aspecto de una sonámbula por el día, ocultando el “horrendo misterio de su vida sexual” (p.102)-, María saldrá todas las noches, como “una bestia insaciable”, a prostituirse por los caminos y los “inmundos ventorros” de los arrabales de la ciudad, resucitando -como en un “cuadro de Sabat [*sic*]”- a las antiguas criaturas de perdición de “esos mitos de los viejos libros sagrados o esos ‘misterios’ de la religión católica..” (pp.114 y 115):

Eran una horas de lujuria, de brutalidad y de miseria; unas horas en que se hundía en el fango, en que vivía en la más inmunda abyección, en que su cuerpo sufría todas las torturas físicas y su alma llegaba al límite de las degradaciones. Poseída, brutalizada, despreciada y maltratada por los jayanes, pasaba de mano en mano, temblando de frío y de un deseo sin fondo, como el tonel de las Danaides. Cuanto más ahondaba en las horripilantes voluptuosidades mayor era el abismo en que caía. Y en el trágico espanto de la noche exaltábase en horas de fiebre, de alucinación y pesadilla. (pp. 81 y 82) ²⁸⁹

²⁸⁹ El interés por el detalle realista del que hablaba Huysmans en *Là-bas* se manifiesta también en las crudas descripciones de los prostíbulos que lindan con el sanatorio, por los que deambulan “quevedescas zurzidoras de gustos”, meretrices con “la gracia bárbara de algunos dibujos de Goya” y pobres que tenían “la torturada delgadez de los mendigos de Ribera.” (p.76) Nótese que lo que distingue al “naturalismo espiritualista” de Huysmans y Hoyos, de la novela psicológica de Guy de Maupassant y de la Pardo Bazán (*vid. supra* nota 105), es la predilección por los aspectos paradójicos de la realidad, por lo que es antinatural y extremo.

El ritual de la misa negra celebrada en la capilla del sanatorio parece tener como fuente el de aquélla a la que asiste Durtal acompañado por madame Chantelouve en *Là-bas*. Del mismo modo, los casos de lujuria y crímenes satánicos de *El caso clínico*, como el de Jesús “el renegado”, un sacerdote que “había acabado por enloquecer con las prácticas de la nigromancia, en que mezclaba no sé qué sensualismo satánico y satiriaco..” (p. 50), están inspirados en la conexión de la Lujuria y el Demonio de la novela de Huysmans.²⁹⁰

7

En *La procesión del Santo Entierro* (1917), Hoyos va a estudiar las “oscuras concomitancias entre la sangre y la voluptuosidad”, a través de la historia de un repatriado español de la guerra de Cuba, que regresa a su pueblo tras un largo viaje en barco (“una pesadilla monstruosa y sanguinaria”), convertido en hospital de heridos y de enfermos contagiados por “terribles males”. Casiano rememora la crueldad de la guerra mezclada con imágenes de “una lujuria bárbara y repulsiva”, en una serie de escenas atroces, inspiradas en las orgías de destrucción de algunos de los autores predilectos del marqués:

²⁹⁰ Hoyos confesó la fuente de su misa negra en una entrevista concedida a *El Caballero Audaz*, donde hacía la siguiente observación acerca de la polémica originada por la novela: “Lo más notable es que lo que les escandalizó fue la Misa Negra, que está en los libros de “mística” y de magia antigua, y, además, mil autores modernos han hablado de ello.” (recogido en María del Carmen Alfonso García, *Una figura..., op. cit.* p.218). Respecto al vínculo Lujuria y Demonismo, Huysmans pensaba que “il est fort probable que leurs élans vers l’au-delà du Mal coïncident avec des tribulations enragées des sens, car la Luxure est la goutte-mère du Démonisme.” (*Là-bas*, pp.361 y 362) Un estudio más reciente acerca de la locura y el satanismo de *El caso clínico* señala que Hoyos “synthétise dans son oeuvre un héritage culturel à la fois espagnol et français.” En él se menciona *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara, *La desheredada* de Galdós, la *Sonata de Otoño* de Valle-Inclán y los aguafuertes de aquelarres de Goya, junto a *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, *Les Diaboliques* de Barbey d’Aurevilly, los *Contes Cruels* de Villiers de l’Isle-Adam, *Là-bas* de Huysmans y el cuento *La Princesse au Sabbat* de Lorrain (Tesis doctoral de Bénédicte Foin-Rosset, *Deviance, nevrose, extravagance, erotisme dans quelques “novelas cortas” publiées entre 1916 et 1925*, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 29 de noviembre de 2004)

[...] veía Casiano, como al través de la fiebre, la feroz campaña. Ni siquiera una gran hecatombe; una serie de encrucijada, en que se luchaba a machetazos, se asesinaba, se mutilaba, se ensañaba con los cadáveres; razias feroces en que se quemaba, se talaba, se violaba y ante las cuales las mujeres, los viejos y los niños huían enloquecidos de pavor...; [...] hambre, sed y luego brutales hartazgos, borracheras de aguardiente, noches de lujuria [...] ¡Ah, las horas de voluptuosidad inmunda a que se ponía remate asesinando y robando! ²⁹¹

²⁹¹ Antonio de Hoyos y Vinent, *La procesión del Santo Entierro*, "Biblioteca Llamada. Las novelas de la pasión", Madrid, Biblioteca Hispania, [1917], p. 20. Sperelli, el héroe de D'Annunzio (*El piacere*, 1889), ansía el goce de la destrucción que sentía el hombre de otras épocas, "cuando los nobles soltaban los cabellos de sus concubinas con manos homicidas y acariciadoras, hundiéndose allí la frente sudorosa aún por la fatiga de la matanza y la boca amarga todavía de las injurias proferidas." (Gabriel D'Annunzio, *El placer*, en *Obras Completas*, I, Madrid, Aguilar, 1959, p. 499). Mario Praz señala que el poema *el Rey de Chipre* de Sperelli está inspirado en el "binomio flaubertiano: estrago-voluptuosidad" (Mario Praz, "D'Annunzio y la literatura anglosajona", en *El pacto con la serpiente*, op. cit. p.340), al que fueron tan sensibles los integrantes del bloque decadente. El decadentismo alentó los casos en donde se da rienda suelta a los instintos más sanguinarios, como se ve en *Los Noronsoff* de Lorrain, y en las *Sonatas* de Valle-Inclán:

Yo [Bradomín] siento, también, que el horror es bello, y amo la púrpura gloriosa de la sangre, y el saqueo de los pueblos, y a los viejos soldados crueles, y a los que violan doncellas, y a los que incendian mieses, y a cuantos hacen desafueros al amparo del fuero militar. (Ramón María del Valle-Inclán, *Sonata de invierno*, en *Obra Completa*, I, Prosa, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 2002, 3ª ed., p.579)

Algunas veces, la tentación del asesinato y la sed de sangre se articulan en el motivo de la invocación a los bárbaros, desde el que se desprecia la vulgaridad y la degradación de la vida moderna: "O mes contemporains [...] comme je les exècre, comme j'aimerais leur manger et le foie et le fiel et comme je comprends les bombes de l'Anarchie!" (Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit. p. 70) Hoyos menciona los atentados terroristas del anarquismo en *Bestezuela de amor* (1910), una novela "picaresca", que narra la vida de un adolescente que se prostituye, con una infancia jalonada de historias crueles y violentas (como la de los torerillos de *Oro, seda, sangre y sol*, 1914), educado en la moral del delincuente, dentro de un ambiente miserable, caldo de cultivo para ese "anarquismo del arroyo" del que habla Pío Baroja en *Aurora roja* (1904), que predica la destrucción sin ideología fija, por resentimiento y deseo de venganza ("un sentimiento bárbaro, salvaje, de hombres primitivos..."), Pío Baroja, *Aurora roja*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1972, p.274) y el exterminio de la civilización moderna ("¡Es preciso arrasarlo todo, destruirlo todo, para que sobre las cenizas humeantes se alce el nuevo profeta que predique una era de redención!"), *Bestezuela de amor*, p. 13). Lorenzo imagina, con malsano placer, el horror del atentado en el que va a participar:

¡Destruir! A la sola idea de destrucción sentía Lorenzo palpar su corazón en un goce bestial.

Miró al público aglomerado en la calle, y una sonrisa maligna crispó sus labios, pálidos sobre los dientes amarillos. ¡Reir! ¡reir! ¡luego me lo diréis! Y su naturaleza cruel le brindó el cuadro de la hecatombe; los caballos despanzurrados, las gentes, una moribundas, atrozmente mutiladas sobre charcos de sangre, otras huyendo, rodando, pisoteándose. Y por todas partes ¡ayes! lastimeros, ruidos, imprecaciones, blasfemias.....¡Matar! ¡matar! Ver agonías, gentes retorciéndose en espasmos de dolor imposible, en descoyuntamientos grotescos de agonía; ver morir, ver padecer, ver cómo la miseria humana se mostraba cobarde al contacto de espantosas torturas. (Antonio de Hoyos y Vinent, *Bestezuela de amor*, en *Los Contemporáneos*, 79: 1-julio-1910, p. 19)

En la visión de la guerra de Cuba de *La procesión del Santo Entierro* subyace el recuerdo de la lectura temprana de periódicos y revistas sobre la contienda - como "el *Motín* u otro periódico furiosamente anticlerical que caía en mis manos.." - que soliviantaron su "imaginación exaltada de once años":

[...] veía masas de hombres esqueléticos, famélicos, amarillentos, raídos de lacras y males hediondos, que como rebaños de alimañas feroces, corrían las campañas tropicales para abatirse sobre ingenios en que, mientras una mulata lánguida se mecía en una hamaca al sonsonete de una rumba o una guajira, las negras

La lectura de *Du sang, de la volupté et de la mort* (1894) de Maurice Barrès ²⁹² le había descubierto al marqués la razón del oscuro deseo que sienten sus personajes de humillarse y de participar en episodios de destrucción. “Des âmes subtiles se lèvent du sang versé..”, decía Barrès, corroborando la conexión directa de la vida del alma y del cuerpo de la que había dado pruebas suficientes Huysmans en *Là-bas* (1891). En efecto, en las páginas de *Du sang, de la volupté et de la mort*, el color carmesí de la sangre tiñe los lechos de amor y muerte; la sangre vivifica y destruye a los amantes con su malsano vigor, atándoles con el lazo indisoluble del crimen y la vergüenza; es la poderosa razón invocada por una joven que impide el fusilamiento de sus violadores para satisfacer un deseo de venganza; y envuelve a la belleza en un velo de sufrimiento y de tristeza que acentúa su encanto. El olor de la sangre aumenta el atractivo de las ciudades españolas (“[Córdoba] sinistre et attirante dans l’histoire comme une bague dans une mare de sang..”), y con ella se modela el peculiar carácter del pueblo español, que en sus procesiones, sus iglesias y sus corridas de toros aclama “le sang qui jaillissait”, fascinando al hombre del Norte, al “qu’un jour enchanta cette beauté..” Imágenes de una belleza contaminada, de la que nace un arte inconfundible, genuinamente español, que, como en ninguna otra lugar, armonizó a la perfección realismo e imaginación; así, en el *Romancero general*, en “L’admirable Quevedo”, en las pinturas de Goya.

obscenas y hediondas celebraban bacanales; hombre que luego, después de matar, violar, robar, se arrastraban por los campos de la manigua para morir en los retorcimientos del vómito, en los delirios de la fiebre amarilla o a machetazos. (Antonio de Hoyos y Vinent, *El Primer Estado*, op. cit. p.72)

Aunque con otro propósito, también Pío Baroja se hizo eco en sus novelas de los relatos espeluznantes que contaban los repatriados de la guerra de Cuba: “Calatrava contó con verdadera delectación horrores de la guerra de Cuba. Había satisfecho allí sus instintos naturales de crueldad, macheteando negros, arrasando ingenios, destruyendo e incendiando todo lo que se le ponía por delante.” (Pío Baroja, *Mala hierba*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1972, p.275)

²⁹² Hoyos lo calificaba como “un libro francés portentoso” (Antonio de Hoyos y Vinent, *La hora española* (ensayos), op. cit. p. 70)

De este modo, se comprende mejor el deseo sádico de Casiano de mancillar, con sus propias manos, la pureza de su joven prometida, el afán de “contagiarla, de envenenar su sangre”:

Quería a María del Rosario con un amor hecho de lujuria ciega, feroz, inextinguible, como una sed maldita, y de odio; de odio por su juventud, por su salud, por su certeza de vivir, mientras él agonizaba; de odio que se transformaba en un deseo loco de mancharla, de contagiarla, de envenenar su sangre para ver aquella juventud triunfal convertida en inmundo estercolero. (pp. 99 y 100) ²⁹³

La prole de discípulos de Sade que en los infortunios de *Justine* (1791) aprendió cómo la crueldad, el crimen y la muerte excitaban la voluptuosidad, es muy numerosa, siendo el marqués uno de sus seguidores más incondicionales.²⁹⁴ Sin embargo, el frenesí de los instintos exacerbados por la sangre vertida lleva, en *La procesión del Santo Entierro*, el sello inconfundible de los relatos de Barrès, obsesionado por las imágenes sangrientas:

²⁹³ Los mecanismos que desencadenan la voluptuosidad dolorosa de Barrès tienen un origen sádico. Algunos ya han sido estudiados en el erotismo del marqués de Vinent (vid. *Mors in vita, Bohemia triste, La Decadencia*):

Pour aiguillonner ma sensibilité et la pousser dans cette voie d'amour que j'expérimente, j'ai trouvé cinq à six traits d'un effect sûr.

1° Se représenter l'Objet, de chair délicate et de gestes caressants, aux bras d'un homme brutal, et pâmée de cette brutalité même, embellissant ses yeux de misérables larmes de volupté, qu'elle n'eût dû verser que sainte et honorant Dieu à mes côtés. [...] (*Un homme libre*, op. cit. p. 205)

²⁹⁴ Como el santo de *La légende de saint Julien l'Hospitalier* (1877) de Flaubert, el duque de Fréneuse de Lorrain experimentó desde su infancia el placer cruel de torturar a los animales, y después a sus amantes:

Je me souviens qu'enfant j'aimais à torturer les bêtes, et je me rappelle aussi l'aventure de deux tourterelles, qu'on m'avait mises une fois entre les mains, pour me distraire, et qu'instinctivement, inconsciemment, j'étouffai en les serrant. Je ne l'ai pas oubliée, cette atroce histoire, et je n'avais que huit ans.

La palpitation de la vie m'a toujours rempli d'une étrange rage de destruction, et voila deux fois que je me surprends des idées de meurtre dans l'amour. (Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit. pp. 26 y 27)

Esto mismo sentirá el conde de Medina la Vieja (“una crueldad instintiva que le llevaba a maltratar a sus bestezuelas familiares.”) en *La vez de Heliogábalo*. El episodio de la prostituta *Corcita* de *La procesión del Santo Entierro*, en el que es arrojada desnuda a una jauría de perros, es la réplica a un suplicio parecido de la heroína de Sade.

Una nube roja velaba las cosas, y un impulso criminal, un ansia loca de ver correr la sangre y sentir las manos bañadas en su tibia caricia enseñoreábase de él. Olvidaba su debilidad, sus males, la atroz catástrofe que había destruído su vida, todo, todo, para tan sólo vivir en la hoguera de un odio sanguinario hecho de ansias locas. ¡Ah! ¡el placer acre, vesánico, divino, de sentir palpitante entre las manos crispadas un cuerpo humano sacudido en espasmos de agonía! (p.111)

El episodio amoroso que María del Rosario protagoniza con un torero convaleciente de sus heridas está inspirado en otro análogo sucedido a Céléstine con un joven moribundo en *Le journal d'une femme de chambre* (1900), de Octave Mirbeau; en ambos casos, la imagen de los cuerpos ensangrentados y el sufrimiento de los amantes ilustran las correspondencias del dolor y la muerte con el placer sexual:

Carmelito, en el atroz desgarre de sus heridas, que bañaban en sangre a la hembra, al fin suya, aullaba de sufrimiento en la voluptuosidad, y los dos enloquecidos, pasada la barrera que separa el placer del martirio, perdida toda noción de la vida, caminaban a las misteriosas cavernas en que, con los canes del pecado, viven los canes de la muerte. (pp. 172 y 173) ²⁹⁵

²⁹⁵ "C'est que je crois réellement que l'idée de la mort, que la présence de la mort aux lits de luxure, est une terrible, une mystérieuse excitation à la volupté..." (Octave Mirbeau, *Le journal d'une femme de chambre*, Paris, Fasquelle, 1937, p.166)

"Mon baiser avait quelque chose de sinistre et de follement criminel... Sachant que je tuais Georges, je m'acharnais à me tuer, moi aussi, dans le même bonheur et dans le même mal... Délibérément, je sacrifiais sa vie et la mienne... Avec une exaltation âpre et farouche qui décuplait l'intensité de son spasme, j'aspirais, je buvais la mort, toute la mort, à sa bouche... et je me barbouillais les lèvres de son poison..." (*ibid.*, p. 167)

"Et, le désir reveillé en moi, ce fut un supplice atroce dans la plus atroce des voluptés d'entendre, parmi les soupirs et les petits cris de Georges, d'entendre le bruit de ses os qui, sous moi, cliquetaient comme les ossements d'un squelette..." (*ibid.*, p. 172)

El episodio de *Madame Adonis*, en el que Louise es sorprendida por su marido con su amante y lo mata, exalta, al contacto de la sangre, la voluptuosidad y el apetito de muerte: "La jeune femme s'élança vers l'agonissant, le sang ruisselait de la blessure, elle écarta son veston, son gilet, sa chemise, elle voulait mettre ses lèvres sur la plaie béante, et mourir ainsi, dans une suprême volupté." (Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit. p. 290)

La escena cobra tintes delirantes cuando Casiano, “agonizando ante el lúbrico espectáculo”, se desploma muerto sobre los amantes, ahogado en una bocanada de sangre:

De improviso sintió una opresión atroz que le ahogaba; los tizones que ardían en su pecho le subían a la garganta; sangre, una sangre hirviente y acre, llenóle la boca; tambaleándose, y súbitamente faltóle el suelo; un abismo de tinieblas abrióse ante él y cayó desplomado, muerto, sobre la pareja, que palpitaba de cruel placer. (174 y 175)

La exaltación del dolor y la muerte se intensifica, aún más si cabe, en el episodio de la procesión del Cristo de la Agonía, a través de la imagen ensangrentada del Cristo clavado en la cruz, de las horrendas enfermedades de los cofrades, y del frenesí de los disciplinantes lacerando sus cuerpos:

Por último, desfilaban los disciplinantes. Sombrío traje morado cubríales por completo el cuerpo, mientras alto y puntiagudo capirote tapaba la cabeza, dejando ver tan sólo los ojos de brasa. Blandían temibles disciplinas erizadas de pinchos, y en lúgubre atavío semejaban los sicarios del Santo Oficio que asistieran antaño a los Autos de Fe. Y destacándose sobre aquella alucinante muchedumbre, alzábase, clavada en el madero, la imagen del Mártir. Era algo de un horror inenarrable, una agonía espantosa, en que el cuerpo marfileño, en los atroces retorcimientos de dolor, parecía dislocarse con una retorcadura absurda de todos los músculos. Las llagas de los pies y manos y la herida del costado parecían recientes y manaban un líquido rojo y espeso; del rostro, afilado por la muerte, bañado en sangre, los ojos se cerraban y los labios parecían implorar, mientras la melena, coronada de espinas, flotaba lacia como la cabellera de un ahogado. [...]

Como si un viento de vesania hubiese pasado por la multitud azotada por el hambre y la enfermedad, pareció acometida de un extraño delirio. La mayoría había caído de rodillas sobre los puntiagudos guijarros y se golpeaba el pecho, implorando siempre:

-¡Misericordia! ¡Misericordia!

Otros alzaban hacia la imagen brazos que la parálisis había secado o la mostraban horrendas llagas; algunas viejas levantaban en sus brazos miserables criaturas devoradas por la fiebre, con los ojos rojizos, purulentos, y los pescuezos comidos de escrófula. Un leproso salió al centro de la calle y arrojóse al suelo ante las andas. Desde aquel momento fué una pesadilla, algo monstruoso, horrendo, uno de esos fenómenos escalofriantes en que misteriosa locura parece haberse enseñoreado de la humanidad. Los hombres sacudíanse violentos golpes sobre el pecho, implorando siempre:

-Misericordia! ¡Misericordia!

Las mujeres se arrojaban al suelo, y arrastrándose sobre el barro, azotaban las piedras con la cabeza, se desgarraban el pecho, se mesaban los cabellos, y ensangrentadas, cubiertas de inmundicia, clamaban siempre:

-¡Ten compasión! ¡Ten compasión!

Los encapuchados dábanse terribles azotes con las disciplinas; los penitentes, arrastrados por la fiebre de martirio, abrasábanse los dedos con la llama de los cirios y lanzaban aullidos de dolor, que se perdían en el concierto de imploraciones... (p. 176-181)

En efecto, *La procesión del Santo Entierro* es una prueba fehaciente de la adhesión de Hoyos al “naturalisme mystique” propuesto por Huysmans en *Là-bas*. Huysmans, para explicar “cet idéal de réalisme surnaturel et de vie véridique et exurgée..”, acudía también al realismo descarnado y atroz de la escena de la crucifixión del pintor alemán Matheus Grünewald (1480-1528):

[...] le Christ se dressait, formidable, sur sa croix, dont le tronc était traversé, en guise de bras, par une branche d'arbre mal écorcée qui se courbait, ainsi qu'un arc sous le poids du corps.

Cette branche semblait prête à se redresser et à lancer par pitié, loin de ce terroir d'outrages et de crimes, cette pauvre chair que maintenaient, vers le sol, les énormes clous qui trouaient les pieds.

Démanchés, presque arrachés des épaules, les bras du Christ paraissaient garrottés dans toute leur longueur par les courroies enroulées des muscles. L'aisselle éclamée craquait; les mains grandes ouvertes brandissaient des doigts hagards qui bénissaient quand même, dans un geste confus de prières et de reproches; les pectoraux tremblaient, beurrés par les sueurs; le torse était rayé de cercles de douves par la cage divulguée des côtes; les chairs gonflaient, salpêtrées et bleuies, persillées de morsures de puces, mouchetées comme de coups d'aiguilles par les pointes des verges qui, brisées sous la peau, la lardaient encore, ça et là, d'échardes.

L'heure des sanies était venue; la plaie fluviale du flanc ruisselait plus épaisse, inondait la hanche d'un sang pareil au jus foncé des mûres; des sérosités rosâtres, des petits laits, des eaux semblables à des vins de Moselle gris, suintaient de la poitrine, trempaient le ventre au-dessous duquel ondulait le panneau bouillonné d'un linge; puis, les genoux rapprochés de force, heurtaient leurs rotules, et les jambes tordues s'évidaient jusqu'aux pieds qui, ramenés l'un sur l'autre, s'allongeaient, poussaient en pleine putréfaction, verdissaient dans des flots de sang. Ces pieds spongieux et caillés étaient horribles; la chair bourgeonnait, remontait sur la tête du clou et leurs doigts crispés contredisaient le geste implorant des mains, maudissaient, griffaient presque avec le corne bleue de leurs ongles, l'ocre du sol, chargé de fer, pareil aux terres empourprées de la Thuringe.

Au-dessus de ce cadavre en éruption, la tête apparaissait, tumultueuse et énorme; cerclée d'une couronne désordonnée d'épines, elle pendait, exténuée, entr'ouvrait à peine un oeil hâve où frissonnait encore un regard de douleur et d'effroi; le face était montueuse, le front démantelé, les joues taries; tous les traits renversés pleuraient, tandis que la bouche descellée riait avec sa mâchoire contractée par des secousses tétaniques, atroces.²⁹⁶

8

Son considerables las referencias literarias acumuladas en *La procesión del Santo Entierro*. La afinidad de la fisonomía espiritual de estas fuentes, de procedencia muy diversa, permitió ser orientadas por Hoyos en

²⁹⁶ Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, op. cit., pp. 9-11

una misma dirección, conformando un sentimiento religioso turbio y abigarrado, teñido de erotismo.²⁹⁷ Así, los vehementes lamentos de los disciplinantes del marqués son el eco de la desmesura en la experiencia de lo sagrado de *La Tentation de san Antoine* de Flaubert; en concreto, de episodios como el que describe la dolorosa voluptuosidad de San Antonio al recordar a una joven flagelada durante una de sus penitencias; de las escenas de tormento físico de las seguidoras de Montano; de la castración de los sacerdotes de Cibeles; o de la exaltación del sufrimiento de las primeras comunidades cristianas. La voluptuosidad de la devoción española adorando los cuerpos lívidos y ensangrentados de las imágenes de Cristo, que despertó, con sus ejemplos de heterodoxa piedad (“Ces pointes extrême du catholicisme”), la admiración de Barrès en *Du sang, de la volupté et de la mort* (1893), donde el amor adopta la forma religiosa del sacrificio, aparece también en las imágenes de torturada religiosidad de la novela de Hoyos.²⁹⁸

²⁹⁷ Recuérdese que Hoyos ya había profundizado en sus novelas juveniles (*Mors in vita*, *Frivolidad*, *La Decadencia*) en las relaciones de la religión y la sexualidad, analizando los motivos del exaltado misticismo de vírgenes desgraciadas que no alcanzan a objetivar la pasión amorosa.

²⁹⁸ Véase la crítica de Apollinaire al “Cristo de la sangre” de Zuloaga, expuesto en el Salón Nacional de París de 1912, como muestra de las ideas que se tenía en Europa de la devoción del pueblo español:

Finalmente el *Cristo de la sangre*, con sus enflaquecidos personajes a lo Greco, los cirios, el Cristo lívido y sangrante, con su cabellera de mujer, es una imagen tan precisa de la religión mística y sensual que subyace a las creencias de una España en la que se siguen celebrando procesiones de flagelantes y donde la alegría del dolor aún podría transportar las almas como en los tiempos de Santa Teresa. (Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918* (edición de L.-C. Breunig), París, 1960, pp. 312-313, en Francisco Calvo Serrallier, “El simbolismo y su influencia en la pintura española del fin de siglo [1890-1930], Catálogo de la exposición *Pintura simbolista en España*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, pp. 17-59

Unamuno hablaba así a un interlocutor sudamericano acerca de su predilección por los Cristos exangües de las iglesias españolas:

Le confesé que tengo alma de mi pueblo, y que me gustan esos Cristos lívidos, escuálidos, acardenalados, sanguinosos, esos Cristos que alguien ha llamado feroces... Cuando usted vea una corrida de toros -seguí diciéndole-, comprenderá usted estos Cristos. El pobre toro es también una especie de Cristo irracional, una víctima propiciatoria, cuya sangre nos lava de no pocos pecados de barbarie...

Tal vez -¿quién sabe?- nuestro cielo es el martirio [...]. Y el olor a tragedia, ¡Sobre todo, el olor a tragedia! (Miguel de Unamuno, “El Cristo Español”, *Los Lunes del Imparcial*, 10 de mayo de 1909, en la introducción de Víctor García de la Concha a su edición crítica de *El Cristo de Velázquez*, Madrid, Espasa

En efecto, los escritores de allende los Pirineos habían descubierto en el erotismo español un fenómeno particularmente intenso del anhelo de exquisitez y de idealismo en el amor, que nacía de la exacerbada sensibilidad religiosa del pueblo español. Este interés por la devoción española, en donde la crueldad y el sufrimiento del amor dejaba traslucir el ferviente anhelo de la unión mística con Dios, llegó a extenderse por casi toda Europa, dando origen a algunos de los motivos literarios más característicos de las últimas décadas del siglo XIX, que la sensibilidad artística de la época relacionó con un perfil psicológico y sentimental inconfundible: “le goût espagnol.”²⁹⁹ Entre los numerosos escritores que se sintieron atraídos con mayor fuerza por la devoción voluptuosa española, sobresale Maurice Barrès, el ilustre académico francés de formación católica, que cifró la superioridad del carácter español en su desenfrenado misticismo: “Très beaux pays d’Espagne, aristocratie du monde!” No es extraño que el enfoque dado a la religión en *Du sang, de la volupté et de la mort* tuviera un amplio eco en los ensayos de *La hora española* (1930), donde Hoyos, analizando la historia y el carácter español de los siglos XV y XVI, da rienda suelta a su obsesión por la voluptuosidad y el pecado. Tras confesar, complacido, que “soy católico y creyente sincero”, y de calificar

Calpe, 1987, pp. 11 y 12)

²⁹⁹ De esta predilección había dado ya muestras Baudelaire en el poema “A une Madone. *Ex-voto dans le goût espagnol*”:

Enfin, pour compléter ton rôle de Marie,
Et pour mêler l’amour avec la barbarie,
Volupté noire! Des sept Péchés capitaux,
Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux
Bien affilés, et comme un jongleur insensible,
Prenant le plus profond de ton amour pour cible,
Je les planterai tous dans ton Coeur pantelant,
Dans ton Coeur sanglotant, dans ton Coeur ruisselant!

(*Les Fleurs du Mal*, LVII, op. cit. pp. 254 y 256)

a *Du sang, de la volupté et de la mort* como un libro “portentoso”, el marqués ilustra la religiosidad española y su atormentada conciencia del pecado con los cuadros sombríos, de intenso dramatismo, de las persecuciones religiosas y “las abominaciones del *Tribunal de la Fé*”, de donde -advierde- surgía “un malsano instinto voluptuoso.” España se muestra en este libro como un país de ascética sensualidad, que acoge una “sinistra galería” de personajes crueles y lascivos, como Felipe II (cuyo “masochismo espiritual” le hace padecer “una virtud o vicio muy moderno..”), o “la figura trágica maravillosa” de Juana de Castilla, símbolo de la sublimación de la pasión por el pecado. *La hora española* refleja, en su conjunto, la vida de un pueblo dominado, a lo largo de su historia, por la “hiperestesia religiosa”, donde proliferan “las trágicas convulsiones de la imaginación cristiana” y “las desgarradas piedades que eternizaban el dolor”, ejemplos vivos y perdurables de la teoría española de que “el placer era el pecado.”³⁰⁰ La peculiar psicología del pueblo español es el reflejo de una vida de contrastes violentos y de claroscuros³⁰¹, de almas trágicas y

³⁰⁰ Antonio de Hoyos y Vinent, *La hora española*, op. cit. p.208. En una de las crónicas de *La España contemporánea* (1901), glosando la reciente publicación de *España Negra* (1899), el libro de Émile Verhaeren y Darío de Regoyos, Rubén Darío señala cómo el arte revela “ese fondo incomparable” del catolicismo español:

La imaginería religiosa hace de las naves de los templos lúgubres *morgues* que me explico hayan conmovido a Verhaeren como a cualquier visitante de pensamiento que traiga sus pasos por estas iglesias sangrientas en que Ribera o Montañés, entre tantos, exponen al espanto humano sus lamentables Cristos. (Rubén Darío, *La España Contemporánea*, op. cit.,p.80)

³⁰¹ En el carácter, las costumbres y el arte del pueblo español, Barrès descubre violentas oposiciones (“A tous mes pas, je la vis, l’Espagne, ainsi violente et contrastée..”): Don Quijote y Sancho, Santa Teresa, Ignacio de Loyola (“clairvoyance et bon sens opiniâtre, unis aux exaltations d’un visionnaire”), Ávila con “leurs ruines de belles tombes de marbre”, el Escorial, “encore une antithèse”, con su rey Felipe II, “le plus puissant des rois murant sa vie dans un sépulcre” (Maurice Barrès, *Du sang, de la volupté et de la mort*, op. cit. p. 180). Baudelaire menciona unas pinturas “pleines d’une volupté espagnole: des chairs très blanches sur des fonds très noirs.” (Charles Baudelaire, *La Fanfarlo*, op. cit., p. 66). Unamuno ilustra la disociación del espíritu castizo español, “dualista y polarizador”, a través de Don Quijote y Sancho: “[...] caminan juntos, se ayudan, riñen, se quieren, pero no se funden.” (Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1973, p.155) Azorín expresaba la misma idea en su interpretación del paisaje y el carácter español:

En los países septentrionales, las perpetuas brumas difuminan el horizonte, crean un ambiente de vaguedad estética, suavizan los contornos, velan las rigideces; en el Mediodía, en cambio, el pleno sol hace resaltar las líneas, acusa reciamente los perfiles de las montañas, ilumina los dilatados horizontes, marca definidas

sombrías, que fluctúan entre momentos de sublime castidad y de una lujuria bárbara y desenfrenada, representadas por Goya en sus *Caprichos* (“alma atormentada de inquietudes ascéticas y de deseos carnales”) y por el Greco en sus retratos de hidalgos:

Tal vez el Greco fuera el que más se acercó al sombrío drama de la vida española, el que mejor supo ver las almas atormentados [*sic*] de misticismo, de lujuria y de inquietud, las almas en que la fe era una llama ardiente y el deseo una bestia inmundada [...] en las pupilas relucientes de los hidalgos del pintor de Toledo vemos reflejada toda la vida de un alma dura, implacable, roída de deseos, un alma hecha à que el amor sea *el pecado*, y las llagas un bien que envía Dios para purificar la carne pecadora; un alma pronta á arder como la yesca, y un cerebro á que el ayuno, las maceraciones, penitencias y un misterioso exegesis han secado, preparándolo á todas las exaltaciones.³⁰²

En la frialdad anímica de Felipe II, bajo la que ardía el fuego del deseo, en su forzada castidad transformada en cerebralismo³⁰³, Hoyos

las sombras. La mentalidad, como el paisaje, es clara, rígida, uniforme, de un aspecto único, de un solo tono. Ver el adusto y duro panorama de los cigarales de Toledo, es ver y comprender los retorcidos y angustiados personajes del Greco; como ver los maciegales de Avila es comprender al ardoroso desfogue lírico de la santa, y ver Castilla entera con sus llanuras inacabables y sus rapadas lomas, es percibir la inspiración que informara nuestra literatura y nuestro arte. Francisco de Asís, el místico afable, amoroso, jovial, ingenuo, es, interpretado por el cincel de Cano, un asceta espantable, amojamado, escuálido, bárbaro. (*La voluntad*, *op. cit.* p. 211)

Y, avanzado el siglo XX, vemos esta confrontación de los extremos en los poemas que escribió Cernuda pensando en España desde el exilio: “Inalterable, en violento claroscuro / Mírala, piénsala [...] Allí es extremo todo” (Luis Cernuda, “Ser de Sansueña”, *Vivir sin estar viviendo* [1944-1949], en *La realidad y el deseo*, Fondo de Cultura Económica, 1964, undécima reimpresión, 1992, p.269)

³⁰² Antonio de Hoyos y Vinent, “La tragedia de España”, *Mientras en Europa mueren*, *op. cit.* p. 8. El rostro de los héroes de Hoyos atormentados por un “morboso misticismo” se asemeja al de “los visionarios hidalgos que pintara el Greco..” (Antonio de Hoyos y Vinent, *El retorno*, “Biblioteca Llamada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Biblioteca Hispania, [1919], p.68)

³⁰³ “Así, en esta atroz aridez, en que la automaceración llegaba a una crueldad insólita, los vicios mismos serán cerebrales, y según la edad, del deseo directo pasaba al supremo encanto del dolor; era la maceración de un deseo aprisionado en la camisa de fuerza a una castidad forzada, que le hacía más curioso, más cruel, más implacable y sanguinario.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *La hora española*, *op. cit.* p.133)

adivinó un magnífico precedente de la tragedia del héroe moderno y de su atormentada sed de ideal: sin miedo al pecado y en alas de un amoralismo nihilista; suspendido entre el cielo y la tierra, en el limbo de su torre de marfil y sin el freno de la razón, el amor se *complica* en su alma, viviendo de las aberraciones del crimen y la lujuria, liberado de todo en su fidelidad a la muerte. Según el marqués, este rasgo de época, unido a su natural narcisismo, le acabaría privando del contacto directo con la vida, condenándole a la contemplación estéril de las pasiones.

CAPÍTULO VI. Las máscaras de la pasión

1

Las incursiones del marqués de Vinent en el Simbolismo consistieron en historias donde lo extraordinario suele estar representado de una manera grotesca. En efecto, sus ensayos dentro de la literatura fantástica tienen una deuda considerable con el uso de la ironía y la parodia de la “roman goguenard.”³⁰⁴ Esta influencia se aprecia en novelas como *El hombre que vendió su cuerpo al diablo* y *El árbol genealógico*, en las que “Lo vulgar y lo sobrenatural enlazábanse y confundíanse de manera absurda.” En *El hombre que vendió su cuerpo al diablo* (1915), la consabida compra del alma por el diablo presenta la particularidad de que es el cuerpo lo que se vende.³⁰⁵ De inmediato, el lector es informado de las fuentes del motivo: a

³⁰⁴ La “roman goguenard” (“novela de burla”) se distinguía por el uso de la parodia y la ironía. El término suele aparecer en textos críticos de la literatura francesa relacionados con la generación de escritores de 1830. El ejemplo más conocido de “roman goguenard” es *Les Jeunes-France: romans goguenards* (1833), de Théophile Gautier, imagen irónica de esos “précieuses ridicules du romantisme.”

³⁰⁵ Antonio de Hoyos y Vinent, *El hombre que vendió su cuerpo al diablo*, en *Los Contemporáneos*, 352: 24-septiembre-1915, p. 6. Tampoco en sus relatos fantásticos dejó Hoyos de tener un pie en la realidad. Lo demuestra la dedicatoria del libro: “Al admirable maestro, Don Benito Pérez Galdós”.

Tulio Ponzano -advierde el autor- le gustaba leer “aquellas escalofriantes historias de Poe, Hoffman[n] ó Baudelaire.” En efecto, la entrega del alma de Ponzano es una versión de la pérdida de la imagen en el espejo contada por Hoffmann en *Die Abenteuer der Silvester-Nacht*, escrita en 1815; el encuentro con la “máscara japonesa” en la fiesta de carnaval, está inspirado en la atmósfera siniestra y en los sucesos ocurridos en el baile de máscaras de *The Mask of the Red Death* (1842) de Poe; y la conversación con el Anticristo en el Palmyr’s-Bar - en este caso, con el aspecto del “aventurero elegante, del hombre *chic*”- recrea el dandysmo del Diablo y la charla que mantiene éste con Baudelaire en “Le jouer généreux” (*Le Spleen de Paris*, 1864)³⁰⁶

³⁰⁶ En *Mors in vita* (1904) se menciona los cuentos *El salón azul* (1902) del padre Coloma y *La mujer alta* (1882) de Pedro Antonio de Alarcón en relación con la credibilidad que merece el mundo de “lo sobrenatural”: “Ella no daba crédito a tales cosas; pero ¡Señor! Si personas tan serias como el padre Coloma y Alarcón afirman que pueden suceder...” (*Mors in vita*, p. 195). La influencia de autores románticos españoles en *El hombre que vendió su cuerpo al diablo* se hace explícita en el episodio del baile organizado en un cementerio, con su “decoración de horror romántico”, parecido a una “ilustración á [lo] Espronceda.”

Aunque en la novela de Hoyos no exista una referencia explícita a Bécquer, su huella es innegable. Es sabido que la renovación del género fantástico por el autor de las *Leyendas* se basó en la introducción de lo extraño y misterioso en el ámbito de la experiencia cotidiana, tal y como aparece en los cuentos de Hoffmann y en la poética del terror de Poe. (Cfr. la introducción de Eduardo Alonso a su edición de las *Leyendas*, Salamanca, Publicaciones del Colegio de España, s.f.). Si las *Rimas* representan la imagen de fondo de los “idilios” románticos de Hoyos (*Mors in vita*), es en las *Leyendas* donde encontramos profusamente ilustrados los motivos eróticos de dolor y muerte: mujeres de “hermosura diabólica” (*La ajorca de oro*, *El monte de las ánimas*) que arrastran a sus amantes a la locura y la muerte; pasiones sacrílegas (*La ajorca de oro*, *El beso*) y deseos prohibidos (*Los ojos verdes*), el triunfo de la irracionalidad de la pasión amorosa, o el amor como expiación de una culpa:

Ella era hermosa, hermosa con esa hermosura que inspira el vértigo, hermosa con esa hermosura que no se parece en nada a la que soñamos en los ángeles y que, sin embargo, es sobrenatural; hermosura diabólica, que tal vez presta el demonio a algunos seres para hacerlos sus instrumentos en la tierra.

El la amaba; la amaba con ese amor que no conoce freno ni límites; la amaba con ese amor en que se busca un goce y sólo se encuentran martirios, amor que se asemeja a la felicidad, y que, no obstante diríase que lo infunde el cielo para la expiación de una culpa.

Ella era caprichosa, caprichosa y extravagante como todas las mujeres del mundo; él supersticioso...” (Bécquer, *La ajorca de oro*, en *Leyendas*, op. cit. p.121)

La lista de motivos de las *Leyendas* de Bécquer que pasan a las novelas de Hoyos es inagotable: el Oriente magnífico y cruel (*El caudillo de las manos rojas*), la Edad Media herética y sangrienta (*La cruz del diablo*, *El Monte de las ánimas*, *La Rosa de pasión*), el binomio amor y muerte (*Los ojos verdes*), la unión de belleza, muerte y satanismo (*Creed en Dios*), la mezcla de sensualidad y espiritualidad (*El Gnomo*).

Otras aportaciones al motivo de la compra del alma están relacionadas con la fascinación que sintió la literatura finisecular por el satanismo: el pacto de Ponzano es una derivación del de Dorian Gray, pero con la novedad de que su alma revela los signos de la corrupción con precisa sobriedad y sin ningún patetismo: el horror del atroz retrato de la novela de Oscar Wilde (*The Picture of Dorian Gray*, 1891) se atenúa en la imagen inquietante del alma de Ponzano, representada por “una carátula clásica, blanca, fría.” Los contactos que tiene con el fraile taumaturgo, que le da a conocer “las viejas herejías de la Edad Media” y le alecciona en prácticas diabólicas, provienen del interés de los héroes de Huysmans por los estudios satánicos, continuados por el Serge Allitof de Jean Lorrain (*Contes d'un buveur d'éther*), y transmitidos finalmente a la joven erudita de Hoyos de *El árbol genealógico* (1918).

En las peripecias de Tulio Ponzano vemos cómo evoluciona la disociación del “yo” romántico en la segunda mitad del siglo XIX. La literatura finisecular analizó, de una manera obsesiva, los fenómenos relacionados con el desdoblamiento y la fragmentación de la personalidad, interesándose, de forma particular, en sus manifestaciones eróticas. En efecto, el motivo de “el doble” fue uno de los *leit motiv* de los escritores decadentes, ya que permitía ahondar en el conflicto de la realidad y el deseo sexual, así como en las implicaciones psicológicas, morales y estéticas de ese conflicto. En *El Pecado y la Noche* (1913), Hoyos había recogido el motivo del héroe de vidas morales antagónicas. Narciso Alvear, célebre dramaturgo, lleva una doble vida: “su pública vida de glorias y su misteriosa vida de abyecciones.” Deambulando por las rondas madrileñas y afrontando

los riesgos de la noche, su vida se transfigura, gozando peligrosamente del misterio y la intensidad de la aventura.³⁰⁷

El decadentismo abordó la escisión romántica del “yo” radicalizando sus planteamientos y profundizando en sus valores estéticos. La predilección de Baudelaire por los placeres de índole psicológica hizo que en los escritores decadentes la voluptuosidad de la imaginación llegara a relegar el estricto placer de los sentidos.³⁰⁸ Ésta será la opinión de Huysmans en *À rebours*, y la que adoptarán los héroes de la decadencia, defendiendo la indiferencia, casi absoluta, del arte hacia la vida. El método propuesto por Barrès en *Un homme libre*, basado en un concepto individual, autónomo, de la belleza, invita a “jouir méthodiquement de la beauté de notre

³⁰⁷ “¡Cuando, después de las cálidas horas de un día de gloria, lanzábase en las sombras temerosas de la noche, preso en el verde maleficio de la luna! El, el grande hombre, como los extraños engendros de quimera, como las brujas y los trasgos, como las poseídas y los ajusticiados, vivía una vida misteriosa y escalofriante, al amparo de las tinieblas nocherniegas.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *Los Cómplices*, en *El Pecado y la Noche*, op. cit. p.190). Las vidas secretas de esta colección ilustran la culminación del deseo sexual al amparo de la noche: la condesa de Quintalvo contempla, desde el balcón de su palacio, las escenas de barbarie callejera, saliendo por las noches a prostituirse como una cortesana o una reina lujuriosa de la antigüedad: “Todos los días el hambre insaciable de los poseídos le arrancaba del lecho y le arrojaba al través de la noche.” (*La Caja de Pandora*, p.184); Elvira, la princesa santa de la Casa de los Westfalías, aparece en los semanarios gráficos de la época sobre el fondo atroz de los campos de batalla, caminando entre cadáveres - como la Helena de Samain-, rodeada de soldados agonizantes en salas de hospital; y, por la noche, pasea por las calles de Barcelona como una “extraña compradora de amor” (*La Santa*). El origen de estas historias puede estar en los héroes de doble personalidad de Hoffmann (en *Das Fräulein von Scuderi*, 1819, un honrado joyero parisino lleva una vida secreta de crímenes para robar las joyas que vende) o en relatos como *Le secret merveilleux*, de Barrès incluido en *Du sang, de la volupté et de la mort*, donde el protagonista es un prelado que, valiéndose de la gravedad de su cargo, ve cumplidas todas sus fantasías: “Combien il doit être vif, le frisson de ces aventureux qui, tout en s’accommodant de leur milieu ordinaire, goûtent et réalisent les voluptés de deux ou trois vies morales différentes et contradictoires!” (Maurice Barrès, *Le secret merveilleux*, en *Du sang, de la volupté et de la mort*, op. cit. p.103). Los fenómenos relacionados con el desdoblamiento de la personalidad aparecen de nuevo en *El pasado* (1918) en la figura del Ramón Morales, un político humanista, defensor de las clases obreras y futuro ministro, al que atormenta un misterioso pasado “en que había sangre, miseria y lodo.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *El pasado*, Madrid, V. H. Sanz Calleja.- Editores e Impresores [1919])

³⁰⁸ Baudelaire lo expresa a través de la naturaleza cerebral del amor de Samuel por Fanfarlo:

Quoique Samuel fût une imagination dépravée, et peut-être à cause de cela même, l’amour était chez lui moins une affaire des sens que du raisonnement. C’était surtout l’admiration et l’appétit du beau; il considérait la reproduction comme un vice de l’amour, la grossesse comme une maladie d’araignée. Il a écrit quelque part: Les anges sont hermaphrodites et stériles.- Il aimait un corps humain comme une harmonie matérielle, comme une belle architecture, plus le mouvement; et ce matérialisme absolu n’était pas loin de l’idealisme le plus pur. (Charles Baudelaire, *La Fanfarlo*, op. cit. p.67)

imagination”, y a desarrollar su “curiosité d’idéologue”, circunscribiendo al “yo” el ámbito efectivo de la belleza:

La beauté du dehors jamais ne m’émut vraiment. Les plus beaux spectacles ne me sont que des tableaux psychologiques.³⁰⁹

Esta es la razón del interés por los placeres contemplativos de los aristócratas libertinos de Hoyos, recluidos en lujosos estudios, repletos de obras de arte, donde “la fantasía, exaltada por cierto perverso intelectualismo y sin el freno aún de la experiencia y el temor a los juicios del mundo, galopa por campos de quimera...”³¹⁰; recintos de los pecados “fríos”, y símbolos de una castidad exaltada que satisface la sed de profanación y los apetitos lascivos: “Je sais que le Démon fréquente volontiers les lieux arides, et que l’Esprit de meurtre et de lubricité s’enflamme merveilleusement dans les solitudes”, había dicho Baudelaire³¹¹;

³⁰⁹ Maurice Barrès, *Un homme libre*, op.cit. p.174. La condesa de Pardo Bazán había subrayado en *La cuestión palpitante* (1883) la preocupación intelectual de la literatura moderna, que ella traslada a sus novelas espiritualistas: *La Quimera* (1903-1905), *La Sirena Negra* (1908) y *Dulce Dueño* (1911). Nótese que -ignorando las de índole naturalista- Hoyos se forma como escritor en los admirables estudios psicológicos de las últimas novelas de la condesa.

³¹⁰ Antonio de Hoyos y Vinent, *El hombre de la Muñeca Extraña*, en *El Pecado y la Noche*, op. cit. p.70. De esta misma índole es “la musa canalla” de Narciso Alvear, aunque con inverso resultado, arrastrándole fuera de los salones aristocráticos:

Su inspiración no estaba allí, ante los sombríos retratos de santos y guerreros, ó ante las cándidas vírgenes boticellescas; su inspiración vivía muy lejos; en los suburbios de las ciudades populosas, en los oscuros rincones de las tabernas, en los sombríos callejones donde pululan las sacerdotisas de Venus, guardadas por sus fieles galanes los barateros; en los misérrimos lechos de las casas de lenocinio. Su musa no era ninguna de las nueve hermanas: era una musa canalla que peinaba negros bucles con bandolina, y los aprisionaba con vistosas peinetas, en los callejones del Lavapiés madrileño; ataba rojos pañolillos á su cuello en los *impassés* del Sebasto de París; tocábase con ligeros sombrerillos en el Graben vienés, y paseaba envuelta en el tschaffs por las calles de Constantinopla. Su jardín interior no era el vergel de las Hespérides, sino un museo patibulario, en que absurdas criaturas, de rostros atrozmente embadurnados de pintura, se retorcián en muecas trágicogrotescas de lascivia demoníaca. (*Los Cómplices*, en *El Pecado y la Noche*, op. cit., p. 187)

³¹¹ Charles Baudelaire, “La solitude”, en *Le Spleen de Paris*, op.cit. XXIII.

lo que Moncada había corroborado, desde su monacal retiro, pensando en Illiana d'Is, cuando evocaba con nostalgia, como un antiguo eremita de la Tebaida, “los tiempos en que Satanás compraba el alma de los pecadores..”: “por la aridez del yermo, veo aún como una sombra de tentación y de pecado, la danzante silueta de Illiana d'Is...”³¹²

2

En efecto, el acceso a los placeres de la inteligencia, el goce del fruto prohibido de los paraísos de la imaginación, no puede ser compartido. El Samuel de Baudelaire es consciente de que allí se está solo, “nul ne pouvant habiter avec lui...”³¹³ Para Des Esseintes, al amor le amparan los

³¹² Antonio de Hoyos y Vinent, *El horror de morir, op. cit.* p. 36. El perfil psicológico que dibujan Baudelaire y Hoyos procede de *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert. En efecto, Hilarión enseña a Antonio los lazos que unen la castidad y la corrupción:

¡Hipócrita que se hunde en la soledad para entregarse mejor al desenfreno de su concupiscencia! ¡Te privas de carnes, de vino, de calor, de esclavos y de honores; pero cómo dejas que tu imaginación te ofrezca banquetes, perfumes, mujeres desnudas y multitudes aclamándote! ¡Tu castidad no es más que una corrupción más sutil, y ese desprecio del mundo, la impotencia de tu odio contra él! (Gustave Flaubert, *La Tentación de San Antonio, op. cit.* p. 79 y 80)

³¹³ A esos ámbitos del sueño, inaccesibles para la amada real, aluden los cuentos de “amores de artistas” de Hoffmann, como *Die Jesuiterkirche in G*** (*La iglesia de los jesuitas en G***) de 1817, en donde un pintor no puede volver a pintar desde el momento que se casa con la mujer que ama. La insensibilidad del artista a los estímulos de la vida está reflejada de forma ejemplar por Villiers de l'Isle-Adam en uno de sus *Contes cruels* (1883 y 1888), de la que, como veremos, se hará eco Hoyos en el discurso final de la máscara de Tulio Ponzano :

Ne vous semble-t-il pas, mon ami, lui dit-elle, que, sans cesse agités d'impressions artificielles et, pour ainsi dire, abstraites, les grands artistes - comme vous - finissent par émousser en eux la faculté de subir réellement les tourments ou les voluptés qui leur sont dévolus par le Sort! Tout au moins traduisez-vous avec une gêne, - qui vous ferait passer pour insensibles, - les sentiments personnels que la vie vous met en demeure d'éprouver. Il semblerait, alors, à voir la froide mesure de vos mouvements, que vous ne palpitez que par courtoisie. L'Art, sans doute, vous poursuit d'une préoccupation constante jusque dans l'amour et dans la douleur. A force d'analyser les complexités des ces mêmes sentiments, vous craignez trop de ne pas être parfaits dans vos manifestations, n'est-ce pas?... de manquer d'exactitude dans l'exposé de votre trouble?... Vous ne sauriez vous défaire de cette arrière-pensée. Elle paralyse chez vous les meilleurs élans et tempère toute expansion naturelle. On dirait que, - princes d'un autre univers, - une foule invisible ne cesse de vous environner, prête à la critique ou à l'ovation. (Villiers de l'Isle-Adam, *Sentimentalisme, en Contes cruels. Nouveaux contes cruels*, Paris, Bordas, 1989, p.149)

subterfugios de la imaginación, pues sólo a través de ella se pueden satisfacer los deseos imposibles de alcanzar en la vida normal. El objeto amado es, por tanto, una imagen artificiosa de la realidad elaborada por sus propios deseos, un reflejo de sí mismo, que le lleva a actuar como actor y espectador en las relaciones amorosas, y a alimentar su erotismo, de índole cerebral, con su propia substancia. Maurice Barrès también dio buena cuenta de los amores cerebrales en su obra.³¹⁴ Sin embargo, el ejemplo más característico de la perversión intelectual del amor es el que ofrecen las novelas de Rachilde, seudónimo de la joven escritora Marguerite Eymery, una de las “almas gemelas” de Rubén Darío, a la que había dedicado un capítulo de *Los raros* (1896).³¹⁵ Barrès admiraba *Monsieur Vénus* (1884), una de las novelas de más éxito de Rachilde, “parce qu’il analyse un des cas les plus curieux d’amour de soi qu’ait produit ce siècle malade d’orgueil.”³¹⁶; refleja la “Fantaisie pleureuse d’une isolée”, la “excentricité cérébrale” de una escritora para la que - como en otros idealistas eróticos del fin de siglo- “le roman n’est qu’un moyen de manifester des sentiments que l’ordinaire de la vie les oblige à refréner, où au moins à ne pas divulguer.” (p.XIV). Los personajes de Rachilde pertenecen a la categoría de “ces

En la literatura española, vemos la conducta amorosa de Silvio Lago, el pintor de *La Quimera*: “La mujer es un peligro en general; para mí, con mis propósitos, sería el abismo: Por fortuna, no padezco del mal de querer. Hasta padezco del contrario. No hay mujer que no me canse a los ocho días.” (Emilia Pardo Bazán, *La Quimera*, op. cit. p. 201)

³¹⁴ *Du sang, de la volupté, et de la mort, Un homme libre, Amori et dolori sacrum.* son exponentes de esta perversión intelectual del amor y de sus afinidades secretas con la muerte.

³¹⁵ “Una mujer, una joven delicada, intelectual, cerebral, os descubre los secretos terribles: he ahí el mayor de los halagos, el más tentador de los llamamientos. Y advertid que penetramos en un terreno difícilísimo y desconocido, antinatural, prohibido, peligroso.” (Rubén Darío, “Rachilde”, en *Los raros*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1905, p. 116). Es probable que el descubrimiento de Rachilde en España fuera una de las razones de que proliferen los amores cerebrales en las novelas de principios de siglo: Azorín (*La voluntad*, 1902), Pío Baroja (*Camino de perfección*, 1902), Emilia Pardo Bazán (*La Quimera*, 1905), Unamuno (*Niebla*, 1914)

³¹⁶ Prefacio de Maurice Barrès a Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit. p. IX. La novela tenía para él el mismo interés psicológico que *Adolphe* (1816) de Benjamin Constant y *Mademoiselle de Maupin* (1835-1836) de Theophile Gautier, “où sont étudiés quelques phénomènes rares de la sensibilité amoureuse.” (*ibidem*)

hommes et ces femmes que *l'amour de soi* écarte l'un de l'autre!", en cuya turbia sensibilidad el frenesí sexual se une a un malsano misticismo. Rachilde ha escrito: "Dieu aurait dû créer l'amour d'un côté et les sens de l'autre. L'amour véritable ne se devrait composer que d'amitié chaude. Sacrifions les sens, la bête." Raoule de Vénérande, la virgen fuerte y hermética de la novela, de sensualidad contemplativa, expresa la naturaleza de sus gustos amorosos en estos términos: "J'aimerai Jacques comme un fiancé aime sans espoir une fiancée morte." El extraño encanto de su amante reside en su ambigüedad sexual, que ella se encarga de potenciar mediante ingeniosos procedimientos que invierten la relación de ambos (Raoul transformará al joven florista en su "maîtresse"), y que revelan la atracción que Raoul siente por la muerte.³¹⁷

Hoyos ilustra estas ideas en *El hombre que vendió su cuerpo al diablo*, a través de la figura de Tulio Ponzano, "el tipo representativo perfecto del hombre actual", envenenado de literatura y de gustos refinados, en el que han fraguado a la vez, de un modo confuso e arbitrario, el materialismo hedonista y el turbio misticismo de la época:

³¹⁷ Algunos de los elementos de este misticismo sensual los encontramos en *La Altísima* (1907) de Felipe Trigo. En la novela, Víctor, un escritor escéptico y frío, conoce a Adria, una prostituta a la que trata "como una virgen", en un intento de querer "*hacer literatura original..., hasta de su carne.*" El gusto por los amores contemplativos, la actitud vampírica del amante, que desea apoderarse del alma de la "mujer-niña", compañera y "hermana" en el dolor, a la que tortura de múltiples maneras con objeto de hacerle sentir el "horror a la vida" ("Quiero que también bajas conmigo a los antros", le dice, haciendo que le acompañe a ver los suburbios de Madrid, los sótanos del Gobierno Civil, y la sala de disección del hospital de San Carlos), forma parte del plan del escritor de convertir a Adria en el correlato vivo de la *Salvata*, la heroína mística de su última novela, y así dar forma real a su afán de "exaltado lirismo carnal en que a las sutilezas espirituales unía el humano instinto." (Felipe Trigo, *La Altísima*, Madrid, Librería Pueyo, 1907, 2ª ed. corregida). Como la Julie de Rousseau, la heroína de Trigo podría decir también: "je goûte le plaisir délicieux d'aimer purement..." (Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, op. cit. p. 102)

No era el volteriano pasado de moda que se decía ateo *á Dios gracias*, ni el católico tocado de devoción banal. Encarnaba otra cosa muy difícil de definir y que es, sin embargo, lo que ha venido á sustituir á todo eso. Era una rara mezcla de misticismo y epicureismo; de los místicos tenía la dolorosa clarividencia, la certeza de lo finito de todas las cosas, la sensación perenne de la presencia de la Muerte, una sensación amarga y dulce que maceraba el espíritu mientras el cuerpo entregábase á pecaminosos deliquios; de los epicurianos el amor al placer, un culto sin límites á la voluptuosidad y una carencia absoluta de sentido moral. Amaba el placer sobre todas las cosas, pero no á la manera glotona de un emperador romano, sino con la noble elegancia de un Petronio. El placer para él no era banquete de ganapán, sino como prodigiosas frutas que iba extrayendo de una banasta para paladearlas con fruición. Había saboreado todas las voluptuosidades, había gustado de todos los goces, y la presencia misma del pecado y de la Muerte, que como dos simbólicas figuras le acompañaban siempre, hacían más intensos los espasmos de voluptuosidad, confundiendo en un sólo estremecimiento el placer y el dolor. (p.5) ³¹⁸

La vida amorosa de Ponzano es un reflejo de su narcisismo y de su obsesión analítica:

[...] los ojos de la amada la devolvían pequeñita, pequeñita la imagen de Tulio Ponzano, que hacía grandes gestos grotescos y adaptaba posturas incongruentes! [...] Una doble vida absurda, obsesionante deslizábase paralela para Tulio, y por un lado los sentidos hacían las cabriolas y por otro su albedrío, con una calma experimental, iba estudiando los gestos tristes, ridículos ú obscenos. (p. 8)

Bajo los efectos de la morfina, el alma del libertino - presentada, ante él, en forma de una máscara japonesa, que veía “sostenida en el espacio por

³¹⁸ Este desdoblamiento “generacional” es también la seña de identidad de Gaspar de Montenegro: “Acaso no sé que hay en mí dos hombres, un meditativo espiritualista y un corrompido epicúreo?” (Emilia Pardo Bazán, *La Sirena Negra*, *op. cit.* p. 912); y la del Augusto Pérez de *Niebla*, donde Unamuno estudia la angustia vital del hombre en el que van “desuncidos espíritu y materia”.

una fuerza invisible”-, le revelará la tragedia de su vida: “No puedo gozar ni sufrir contigo. Voy a asistir al drama de tu existencia como asistiría á una corrida de toros en que torearán Gaona y Belmonte.” (p. 6); pues, el alma de Ponzano es el malogrado fruto de las frías especulaciones de su época:

-No, Tulio; no encontrarás placer aunque descendas á la guarida de los monstruos. La carne goza un momento y luego queda ahíta, asqueada y triste. Es preciso que el alma se apasione y goce y sufra. Hace falta para que los monstruos sean monstruos que exista el Pecado. (p. 10) ³¹⁹

Las últimas palabras de la máscara dirigidas a Ponzano - que yace agonizante en la cama de un hospital por una herida de guerra-, resumen su turbulenta vida, y explican las causas de su insensibilidad y de su fracaso en el terreno de la experiencia; palabras cargadas de fatalismo, que le anuncian su muerte próxima y la naturaleza *sui generis* de su condena:

³¹⁹ De los pecados de la inteligencia y de los peligros que conllevan trataba la primera novela de Hoyos, donde ya se intuye el fondo oscuro de esta clase de amor: “Para creer, para amar, no hace falta el análisis: basta sentir. El que analiza mata.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *Cuestión de ambiente*, op.cit.,p.32). Carlos Frontera, el analítico héroe de *El remanso* (1920) padecerá de “cierto mal que es usual de hombres modernos, de una rara frialdad espiritual que no le dejaba apasionarse por nada.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *El remanso*, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1920, p. 35). A Settembrini, el fervoroso humanista de *Der Zauberberg* (1924) de Thomas Mann (1924), enemigo de la vida abúlica y placentera de los enfermos del sanatorio Berghof, también le disgustará esa pasividad estéril del análisis, que le emparenta con la muerte:

- El análisis es bueno como instrumento para la ilustración y la civilización [...] en la medida en que libera, afina, humaniza y prepara a los siervos para la libertad. Es malo, muy malo, en la medida en que impide la acción, daña las raíces de la vida y es incapaz de darle una forma a esa vida. El análisis puede ser algo muy poco apetecible, tan poco apetible como la muerte, de la que en realidad es parte... Está emparentado con la tumba y esa anatomía que la acompaña. (Thomas Mann, *La montaña mágica*, Barcelona, Edhasa, 2008, 5ª reimpresión, p.321, traducción de Isabel García Adánez)

Como Stendhal, Balzac, Barbey d'Aurevilly, como luego los decadentes (Huysmans, Lorrain, Rachilde, Valle-Inclán) - enfermos todos del *mal du siècle* -, Hoyos admirará la energía de las pasiones de la Antigüedad y el Renacimiento, en donde el dolor y el placer eran algo instintivo: “el sufrimiento como el placer ha de ser algo instintivo, por cuanto en el momento en que dejan de serlo ya no son ni dolor ni placer.” (*El remanso*, pp. 35 y 36).

¡Para siempre! -afirmó el alma- Tú lo has querido. Si hubieses sido un gran pecador, un miserable, un criminal, un heresiarca, nos hubiésemos condenado juntos ó tal vez en la hora suprema un rayo de arrepentimiento y la misericordia divina nos hubiese salvado á los dos. Pero has sido peor que todo eso; has sido curioso y frío. [U]n espíritu especulativo se ha albergado en tí; has probado; has probado todos los vicios pero no has sido vicioso, porque no has gozado de verdad, sino has analizado y has sido consciente en ellos; has bordeado todas las herejías y no has sido hereje, porque no has sabido ser mártir de ninguna, y las herejías empiezan á vivir cuando se comienza á morir por ellas. Vivir es arder en una llama, llama de fe, de amor, de voluntad ó de sufrimiento. Si tú en un momento, uno tan solo, me hubieses arrastrado hasta la cumbre de las cumbres ó hasta el fondo de los abismos, nos hubiésemos salvado. Pero has sido frío. En el cielo hay demasiada paz para tí; en el infierno, demasiada pasión. Tú debes ir a un lugar tibio, oscuro, silencioso, un lugar donde no exista el tormento, porque se ignore el placer, ni viva la duda porque la fe haya huído de ella para siempre. (p. 20) ³²⁰

³²⁰ El trágico final de Ponzano está relacionado con su personalidad indecisa y fluctuante, circunscrita a esos espacios intermedios, entre el cielo y la tierra, evocados por Albert Samain en *Au jardin de l'enfante* ("Restons perdus, / Suspendus / Au-dessus de la terre ironique et brutale.."), y percibidos -antes- en el misticismo sensual del prerrafaelismo (Dante Gabriel Rossetti). Esta peculiar sensibilidad había sido descrita por Walter Pater en el ensayo sobre Botticelli de *The Renaissance*, donde aparece prefigurada la fisonomía espiritual de la decadencia:

[...] that middle world in which men take no side in great conflicts, and decide no great causes, and make great refusals. [...] men and women, in their mixed and uncertain condition, always attractive, clothed sometimes by passion with a character of loveliness and energy, but saddened perpetually by the shadow upon them of the great things from which they shrink. (Walter Pater, "Sandro Botticelli", en *The Renaissance*, *op. cit.* pp. 45 y 46)

La profunda asimilación de esta actitud vital de la decadencia es, tal vez, el rasgo más distintivo de la personalidad de Manuel Machado, como demuestra el soneto "La Vie.." de *El Mal Poema* (1909), *op. cit.* p. 125:

Ni vice ni vertu dans ma course incertaine.
Ma vie est un regret de ne rien regretter
et, promenant l'horreur de ma peine sans peine,
je vais maudit de Ciel ainsi que de l'Enfer.

Des' ébauches d'amour, de la haine pour rire...
des biens, des maux, sans trop démêler la saveur,
des plaisirs aigre doux, des lyriques martyres...
Car j'ai peur de la joie comme de la douleur,

Je me suis arrêté à toutes les frontières
et je n'ai pas goûté la paix d'un seul pays,
la terre qui délasse ni l'eau qui désaltère.

A attendre le soleil il s'est fané mon lys.
J'arrive où l'on ne sait... Et, sur la fin, je vois
qu'il faudrait parcourir la route une autre fois.

Con *El martirio de San Sebastián* (1917) Hoyos da un paso más en el proceso de intelectualización del amor abordado por la sensibilidad finisecular, estudiando una de sus perversiones eróticas predilectas: el narcisismo; y, junto a él -como una derivación del mismo-, el ideal del hermafrodita y los malsanos encantos de su ambigüedad sexual. Hoyos ilustra aquí el motivo de los *amours de soi* -encarnados en Barrès y Rachilde por refinados estetas-, a través de Silverio, *el Bonito*, un criado de mancebía de baja estofa, con “ojos de Antinóo”, que, como un “Narciso prostibulario”, se muestra frío y hermético a los intentos de seducción de las prostitutas:

Silverio, que había permanecido indiferente ante el amor, continuó hermético ante el odio de las ramera. Vivió su vida, una vida de Narciso, que se contemplara en rotos trozos de espejo y se sonreía a sí mismo..³²¹

Los atractivos de Silverio son los de la belleza contaminada del hermafrodita, uno de los motivos eróticos que mejor sintetizan el gusto decadente por las formas ficticias del amor:

Frágil, de una ambigüedad de efebo griego o de egipcio Ganimedes [tenía] en toda su persona un hermafroditismo a la vez literario y canalla. Era un chiquillo extraño, herido

³²¹ Antonio de Hoyos y Vinent, *El martirio de San Sebastián*, “Biblioteca Llamada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Biblioteca Hispania, 1917, pp. 49 y 50. Nótese que en Silverio, como en gran parte de los personajes de turbia sensualidad de la época, está actuando el ideal erótico de Des Esseintes: el amor sin objeto.

de ese peregrino mal de ideal que en unos es literatura y en otros es prostitución. Soñaba con fastuosidades bíblicas, con grandezas babilónicas (vistas al través de los libros a real la entrega) y con vicios bizantinos, y para él los percales del prostíbulo eran las magnificencias de Nabucodonosor, y las porquerías burdelescas los necrofilicos vicios de Salomé, la hija de Herodías. (pp. 15 y 16) ³²²

Para entender correctamente el erotismo de *El martirio de San Sebastián* conviene situarlo dentro del renacimiento del idealismo estético del fin de siglo. Según esto, en España, como en el resto de Europa, se acentúa el interés por los caminos de la introspección y por el poder absoluto de las imágenes mentales. En *La voluntad* (1902) el ideal estético de Antonio Azorín es claro: “La *imagen* es todo, decía el maestro. La realidad no importa; lo que importe es nuestro ensueño.” ³²³ De este modo, el objeto de la pasión de Silverio es también el reflejo de la observación interior de una imagen ideal; en este caso, la imagen ideal de sí mismo proyectada por sus irrealizables deseos. Como al Augusto Pérez de *Niebla* (1914), otro amador cerebral que separa pensamiento y vida, a Silverio se le podría trasladar lo que le decía Unamuno a su personaje: “tú mismo no eres sino una pura idea, un ente de ficción..”; para, finalmente, concluir: “no eres sino un mero espectáculo para tí mismo.” ³²⁴

³²² Los autores preferidos por Hoyos también se dejaron seducir por los encantos del hermafrodita: Théophile Gautier (*Mademoiselle de Maupin*), Albert Samain (*Au jardin de l'enfante*) y Ruben Darío (*Prosas profanas*). La particularidad de Hoyos, en éste, como en otros estereotipos literarios, es el desplazamiento de las fuentes literarias a ámbitos infames y castizos, de “la vida vulgar”, tal vez influido por la parodia de las fórmulas decadentes que había realizado Jules Laforgue en sus *Moralités légendaires* (1887).

³²³ José Martínez Ruíz, *La voluntad*, op. cit. p. 209

³²⁴ Miguel de Unamuno, *Niebla*, op. cit. pp. 533 y 643. La misoginia unida a altas dosis de idealismo la encontramos también en Gaspar de Montenegro, el protagonista de *La Sirena Negra* (1908) de la condesa de Pardo Bazán: “Yo soy el que ama otras cosas muy oscuras, muy sombrías; yo soy el galán de la Negra..” (Emilia Pardo Bazán, *La Sirena Negra*, en Obras Completas, II, op. cit. p. 913)

La consecuencia del egocentrismo de Silverio es la aversión por la mujer, de la que no espera nada, y a la que nunca se somete, mostrando hacia ella un comportamiento prepotente y cruel:

[...] desdeñoso e indiferente se dejaba querer como esos tiranos despóticos y atrabiliarios aceptan la adoración de sus pueblos sin un gesto, sin una sonrisa, insensibles e inexorables. (p.18)

En actitudes como la de Silverio toma cuerpo uno de los motivos característicos del erotismo de Hoyos: el de los “amores complicados”, donde aflora con especial vigor la índole sádica de la pasión amorosa. El amor despliega, en este caso, toda su fuerza devastadora, eligiendo como víctima a uno de los amantes, que generalmente muestran caracteres antitéticos: *la Cristiana*, una joven e ingenua prostituta, “un lirio blanco caído en el fango”, ilustra la servidumbre de la pasión, sus humillaciones y desprecios; aunque, en el “misterioso amor”, encuentre también, como contrapartida, su redención, purificándola, en medio de la miseria y las brutalidades del prostíbulo, con “la llama del sufrimiento”; así, se dice que la joven prostituta irradiaba, “bajo los hórridos atavíos del lupanar, una irreal pureza de imagen santa.” Silverio, por contra, será castigado durante una orgía de burdel, en una recreación paródica del martirio de San Sebastián: atado a una columna, recibirá los insultos y los golpes de las prostitutas y de los clientes, que, incitados por su lascivia, sienten el afán sádico de martirizar:

[...] los otros hombres sentían no sé qué instintos de crueldad, que removían el fondo de sus almas vulgares, y las mujeres, por su parte, dejaban en el propicio calor de la borrachera florecer todos sus malos instintos de hembras mercenarias, víctimas siempre que, al fin encuentran una víctima ellas; una súbita ola de sadismo les arrastró, y mientras unos le pellizcaban y otros descargaban golpes sobre sus espaldas, ellas le pinchaban con sus alfileres. (p. 103) ³²⁵

La imagen de San Sebastián atado a la columna expresa, en otro sentido, el gusto por la unión de lo sagrado y lo profano, y por los cuadros de bellezas laceradas y dolientes del martirologio cristiano que tanto exaltaron la sensibilidad erótica del decadentismo. El motivo vierte toda su carga simbólica en la escena final, en la que la sangre de Silverio baña la cabeza de *la Cristiana*: “De la herida, como de un Santo Gr[i]al milagroso brotó la sangre cayendo redentora sobre la cabeza de la hetaira moribunda.” (p.107) ³²⁶

4

Las palabras liminares de *El árbol genealógico* (1918) inciden de nuevo en el gusto de Hoyos por los prólogos alegóricos que ilustran los lazos de la lujuria, el pecado y la muerte. El lenguaje esteticista de estos

³²⁵ El trágico final de Silverio recuerda el de Raimond Laurent, “un chiquillo histérico y vicioso”, que, envenenado por el maleficio de Venecia, se suicida arrojándose en una de las lagunas, atraído por “el glauco fulgor de unas pupilas que le miraban perpetuamente hipnotizadoras desde el fondo.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *El remanso*, op. cit., p.38) Con estos ejemplos, Hoyos ilustra el consabido castigo de los amores ficticios: en contacto con la vida, se convierten en “algo risible que ponía en los labios el apóstrofe canalla y sus vicios en una cosa plebeya, viscosa y repugnante...” (*El remanso*, op. cit. p.39)

³²⁶ Al lector de la *Clarissa Harlowe* de Richardson le viene a la memoria el episodio de la muerte de Lovelace por la espada del coronel Morden, y el simbolismo de la sangre derramada sobre el blanco sudario de Clarissa. El poder purificador de la sangre vertida, factor “revelador” de la verdad, relaciona este episodio de Hoyos con el de *Le Roi au masque d’or* (1892) de Marcel Schwob, en el que el rey - para “ver”- se quita la máscara y la hunde en sus ojos: “[...] et un flot de sang coula sur son visage, sur ses mains, sur les degrés sombres du trône.” (Marcel Schwob, *Le Roi au masque d’or*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 59)

preámbulos, de densas y lúgubres metáforas, es una perversión del lenguaje simbólico de los libros de ascética:

A vosotros, en dolor hermanos, nacidos para morir; a vosotros, habitantes de esas viejas urbes milenarias, en que, bajo el fanal de vidrio azul del cielo, todas las cosas tienen maravillosos patinados de viejos marfiles, y hay huecos silenciosos propios para que los ruidos adquieran todo su valor, y raras claridades verdes y violetas que hacen los cuerpos transparentes y dejan ver el corazón; donde las muertas palabras revisten insólitas significaciones y los gestos son como los de un pájaro bajo la campana neumática, ciudades en que las ideas viven solas y las pasiones rugen impetuosas y asoladoras como huracanes en la llanura, os dedico os dedico este libro de arrepentimiento y expiación.

Habéis de leerlo sin acidez y sin salacidad; habéis de leerlo con el pío recogimiento con que leeríais un “Tratado ascético de la Lascivia y la Muerte”.

Si no, no sigáis adelante.³²⁷

La extraordinaria historia de los Briviesca y Moncada contada en *El árbol genealógico*, construida sobre el tópico decadente de la caída y extinción de ilustres linajes, es una réplica de la agonía de *Los Noronsoff*,

³²⁷ En su prólogo a *La procesión del Santo Entierro*, José María Carretero aludía al “carnal misticismo de tu alma de asceta torturado..”; y Jacinto Benavente, en el escrito para *El martirio de San Sebastián*, sostenía que sólo un lector superficial podía ver en Hoyos un “escritor galante”:

Nada, más injusto que esta vulgar apreciación. Antonio de Hoyos, a mi entender, mejor diré, a mi sentir, es un fuerte escritor que, de no atreverme a llamar místico, por no escandalizar, Dios me libre, yo llamaría, por lo menos, atormentado. Atormentado como los místicos, como los santos penitentes. Como ellos, él sabe cuánta es la pesadumbre del pecado sobre la luz espiritual, que en el más bajo y despreciable barro humano palpita temblorosa, con ansias de rasgar espesores y sombras. Como ellos, él sabe de nuestro divino origen espiritual y de nuestra miserable condición humana. Como ellos, él sabe de celestiales asunciones, en que la más baja criatura llega a confundirse con Dios, y de caídas abismadoras en que los ángeles de luz se hunden en las negruras del infierno. El sabe de todos los desfallecimientos y de todas las sublimidades, de todos los egoísmos y de todos los sacrificios. [...] Antonio de Hoyos, a pesar de su público, tal vez -yo no lo creo- a pesar suyo, es un escritor místico, de un misterioso e intenso misticismo. (pp. 6-8)

segunda parte de *Le Vice errant* (1902). En efecto, Hoyos traslada a su novela, de forma mimética, el asunto principal y los motivos del relato de Lorrain. El núcleo de las dos historias es la “maldición eterna” que pesa sobre las familias, un extraño caso de atavismo en el que el “misterioso estigma familiar”, que convierte a sus miembros en unos seres poseídos por la crueldad y la lujuria, resucita fatalmente en cada generación. En los *fin de race* del árbol genealógico de los Briviesca, confluyen, como en los Noronsoff, los dos linajes de crímenes de sus antepasados:

¡Fray Servando de Moncada y Sor Peregrina de la Divina Pasión! ¡El, nuevo azote de Dios, allá en América, él, fanático y sanguinario, haciendo morir sospechosos en las hogueras de la Santa Inquisición; y ella, la monja visionaria y traspuesta de la atroz aventura de los bufones, la que ardió como una mariposa diabólica en esas mismas hogueras! ¡Y al igual que entonces surgen ahora, como postreros frutos del árbol de los Briviesca, Sol y Elio!³²⁸

En *El árbol genealógico*, el parque encantado de la Francia meridional, fondo del cuadro de la caída de los Noronsoff, se ha transformado en una vieja ciudad castellana; las atrocidades cometidas por el Inquisidor son una variante de las del terrible antepasado de los Noronsoff, que viola niñas y atormenta a sus siervos; en la obsesión de la madre del príncipe Wladimiro por las “historias lúgubres y aventuras de hechizados” están prefiguradas las prácticas satánicas de Sol; los amores

³²⁸ Antonio de Hoyos y Vinent, *El árbol genealógico*, Madrid, Biblioteca Hispania, [1918], p. 12. “Son los antepasados que se aparecen. *Los espectros* de Ibsen..” (Jean Lorrain, *Rincones de Bizancio. Los Noronsoff*, en *El vicio errante*, op.cit. p.307). El motivo de la transmisión de la culpa de padres a hijos aparece también en *Le Roi au masque d’or* de Marcel Schwob y en las *Novelas de amor y muerte* (1927) de Blasco Ibáñez: “Los pecados de la carne los ha maldecido el Cielo, haciendo que fructifiquen y se prolonguen para afrenta de sus autores y eterno trastorno de las familias.” (Vicente Blasco Ibáñez, *El secreto de la baronesa*, en *Novelas de amor y muerte*, op. cit. p. 795

incestuosos de la princesa Sofía los veremos reflejados en los matrimonios endogámicos de los Moncada; el alma de “monstruo” del príncipe Wladimiro, corrompida como la de un emperador romano de la decadencia, siente la atracción de la destrucción y la sangre del mismo modo que Carlos, el futuro duque de Briviesca, que viajará a Cuba (“el paraíso envenenado de las Antillas”) para saciar en las “sangrientas hecatombes” de la guerra su sed de sangre y muerte: “Carlos, perdida la noción de realidad, y con ella la dignidad, sentíase, al fin, en la tierra presentida, en el país de alucinación, donde las larvas informes, insexuadas, tomaban forma y donde su anhelo se hacía deseo.” (p.37)

Dentro de la galería de monstruos de los Briviesca, Elio y Sol, los hermanos que viven refugiados en la casa familiar, huyendo de “uno de esos escándalos lamentables y grotescos” que persiguen a los aristócratas libertinos de Hoyos, ilustran, con sus tenebrosos aditivos mentales, esa parte *simbolista* de la composición del cuadro alegórico con el que el marqués se había propuesto trazar el perfil psicológico y sentimental de la decadencia:

[Sol] Había pasado por las más equívocas aventuras, ausente, lejana y desdenosa, como cruzaría una calzada llena de barro recogiendo las faldas para no mancharse. Si algún pecado había en ella era pecado de espíritu, algo filosófico y conceptuoso, el pecado de duda, de orgullo y de dominio que arrebató el alma de los fundadores de religiones. Elio, en cambio, vivía todos los apasionamientos, todos los fervores, todas las más cobardes y vergonzosas entregas. Sin voluntad, lleno de vicios, de pasiones, de curiosidades, volando en alas del ensueño por los espacios tan altos y tan puros que no es dado a los humanos respirar allí, para acabar cayendo en los lodazales, víctima de un absoluto desequilibrio entre la voluntad y la imaginación, entre el ensueño y la realidad, entre el

ansia de inmortalidad y los instintos *de cerdo de la piara de Epicúreo*, no era nada más que un pobre muñeco a merced de todas las corrientes, de todas las influencias, de todas las presiones. (pp. 66 y 67)

El alma de Elio, "frágil y menudo", "sensual y ligero", enfermo de abulia ("es tan difícil tener voluntad"), refleja, como la de Tulio Ponzano, la inestabilidad y las contradicciones de su época, vertidas en la novela psicológica moderna: "[...] la vida era demasiado bella para dejar de vivirla voluntariamente. Y los tópicos de siempre, los emperadores de la decadencia y los héroes que comenzaban a asomar en las páginas de las novelas modernas, le daban la razón." (pp. 78 y 79); en otras ocasiones, sin embargo, arrebatado por un súbito misticismo, "extasiabase ante las áridas estepas castellanas que comenzaban *a ponerse moda..*", complaciéndose durante sus viajes, "[...] en epatar a los otros viajeros hablando de los ascetas, de su pasión por la Tebaida de Castilla." (p. 70) ³²⁹ Elio publica un artículo, escrito

³²⁹ Ortega y Gasset, comentando *Du sang, de la volupté et de la mort* de Barrès advierte de que "nadie ha fomentado más en los últimos años los viajes por España: el lirismo denso, comprimido en el libro de Barrès, ha disparado como una catapulta romana sobre nuestros paisajes todo el snobismo de ambos mundos y, gracias a él, las lindas mujeres de Montmartre han venido á los campos andaluces y castellanos para ver cómo mana la energía." (en el prólogo de Alberto Insúa al libro de Maurice Barrès, *El Greco ó El secreto de Toledo*, Madrid, Renacimiento, 1914, p. 9). La visión de Hoyos del paisaje castellano y de sus ciudades muertas es una síntesis de los libros de la "generación del 98" (Unamuno, Pío Baroja, Azorín) y de la fascinación de los decadentes por la soledad, la belleza y la muerte del paisaje español, según lo vio Maurice Barrès en *Du sang, de la volupté et de la mort*. Fortún de los Hídalgos es "una dantesca ciudad de muerte", en la que "No se veía a nadie; no se oía ruido ninguno, y así, en la extática inmovilidad de todas las cosas, Fortún tenía el arcano cristalino de la *Ciudad de Diamante* de que nos hablan los místicos." (p.115) Para Hoyos, Castilla es el espacio de las grandes figuras de nuestra historia, de las "urbes heroicas y magníficas", de la idea terrible de la divinidad y de las "hiperestesias religiosas" del pueblo español: "[...] adoro a Castilla [...] por fuerte, sobria, seca, árida y casta.." (*La hora española*, op. cit. p.55). El siguiente fragmento es una muestra de este enfoque "decadente" del paisaje castellano:

Era un trágico paisaje de maldición bíblica, pelado, áspero, a trechos gris, a trechos amarillo o violeta. Ni un árbol, ni un oasis de verdor, ni una quinta, ni un riachuelo, nada fresco ni jugoso donde descansar la vista, requemada por el reverberar de la luz, nada, sino una desolación inacabable bajo el cielo añil en que el sol descendía justiciero haciendo pensar en esas amenazadoras lluvias de fuego anunciadas en las profecías antiguas. Lomas ocre, pardas, anaranjadas o cárdenas ondulaban como olas de un mar sin fin; de vez en cuando alzabase un poblado silencioso y desierto, recocado en tonos rojizos y dorados por los rayos solares; caminos polvorientos trazaban líneas más claras y a ratos veíase pasar por ellos las gayas notas de unos refajos de colorines con que mujerucas secas y arrugadas pregonaban su castidad [...] Al fondo, montañas rocosas y peladas, sombrías, desoladas y amenazadoras, y tras ellas la esfumada línea de unas cordilleras azules y blancas, que fingían en su vaguedad la silueta de un cadáver. (*El árbol genealógico*, pp. 29 y 30)

en “modernísima jerigonza”, en el que se apreciaba cómo su artificiosa sensibilidad se ha fraguado en la caótica asimilación de tópicos decadentes:

[...] evocaba las danzas sagradas, las Fiestas Dionisiacas, Narciso, Adonis, Antinóo, mentaba al copero de los Dioses y a los *miñones* de Enrique III; todo eso entre humo de opio, perfumes de éter, de sándalo y de áloe, languideces de morfina, lises negras, ofidios danzarines, sapos escalofriantes y versos de Banville, de Moreas, de Rollinat, de Baudelaire y de Verlaine, en que los payasos saltaban por el aro de plata de la luna y los esqueletos bailaban zarabandas, como en las pinturas de Durero y de Holbein. (p. 107)

Incapaz de hacer realidad sus proyectos, como el Antonio Azorín de *La voluntad* ³³⁰, el libro soñado por Elio sería un compendio de las obsesiones y el estilo de sus autores preferidos:

Algunas veces, poseído de la fiebre de inspiración, hablaba de *su obra*, de aquel libro maravilloso que destronaría a Poe, a Baudelaire, a Rollinat, a Hoffman [*sic*], el libro que recogería las misteriosas palpitaciones del pecado y de la noche, el estremecimiento helado del crimen, el fuego corrosivo de la lujuria, el místico anhelo de paz que sería como la descansada vida de que nos dice el místico en sus versos. [...]; la inquietud del escalofrío de los decadentes se uniría a la visión acre y violenta de un Gorki o un Turgenoff [*sic*], las elegancias frívolas y pasionales de D’Annunzio [*sic*] al evangelismo de Tolstoi. (p 67 y 68)

³³⁰ “Tengo una intuición rapidísima de la obra, pero inmediatamente la reflexión paraliza mi energía. [...] ¡Soy un hombre de mi tiempo! La inteligencia se ha desarrollado á expensas de la voluntad; no hay héroes; no hay actos legendarios.” (José Martínez Ruíz, Azorín, *La voluntad*, op. cit. p 268) El origen de las aspiraciones frustradas del héroe moderno está en la “vaguedad sentimental” del René de Chateaubriand, culminando en los contempladores estériles del fin de siglo, como el Sperelli de D’Annunzio:

No tenía dentro de sí la seguridad de la fuerza ni el presentimiento de la gloria o de la felicidad. Todo penetrado y embebido de arte, no había producido aún ninguna obra de arte notable. Ávido de amor y de placer, no había aún amado por entero ni había aún gozado ingenuamente. Torturado por un ideal, no llevaba todavía bien clara la imagen en la cima de los pensamientos. (Gabriel D’Annunzio, *El placer*, op. cit. p.457)

El temperamento de Elio es la antítesis de Sol: fría e invulnerable, "conceptuosa y erudita", con la rigidez y la inmovilidad de la esfinge, "permanecía ausente, desdeñosa a todo, indiferente a todo.." (p.180), como las vírgenes herméticas de D'Annunzio o las heroínas espirituales de Alan Poe, de las que hereda su turbadora belleza y su ansia de conocimiento: "[..] como una posesa de Satanás, pasaba los días leyendo tratados de nigromancia, profundas obras de teología o exégesis místicas.." (p. 87); de sensualidad cerebral (confesará al capellán: "El placer carnal es inmundo"), el satanismo de Sol no busca tanto el gozo, como el "saber", el conocimiento que es pecado: el mismo que tentó a Baudelaire con el sabor del fruto prohibido, y sobre el que descansa la angustia vital del Augusto Pérez de Unamuno: "El conocimiento que no es pecado no es tal conocimiento, no es racional..", decía en *Niebla*. La personalidad de la joven aristócrata evoca el oscuro perfil psicológico del retrato "que pintara Carreño" de su antepasada: tenía "algo de monjil y de esotérico, de noble y de recóndito, de limpiamente casto y de obscenamente procaz." (p. 66). Durante su estancia en París, como una hermana menor de la Mme. Chantelouve de *Là-bas*, se decía que "misteriosos personajes, nigromantes, magos hipnotizadores, celebraban ritos extraños con mujeres desconocidas, entre las que se destacaba una española que albergaba en el pulido marfil de su cuerpo al alma de una monja poseída del Demonio." (p. 74) Las terribles conversaciones de Sol con el fraile Cañavate, y la lectura de los libros de la biblioteca del Cardenal y de los escritos de la monja visionaria, resucitan en la familia "las viejas prácticas demoníacas", y preparan a Sol para que, tras la trágica muerte de Elio, se arroje a "las playas de un misticismo satánico." Las conversaciones de ultratumba con el hermano muerto ("en sus diálogos [...] sintió un deleite delicuescente que primero fué sólo un grato bienestar,

luego un placer que sucedía a la inquietud, y en fin, un goce intensísimo..” (p. 187), alcanzarán finalmente el grado más alto de refinamiento erótico: el del “pecado aristocrático” descrito por Durtal en *Là-bas*, donde la castidad se une al incesto demoníaco: “El muerto volvía a poseerla, y ella dábale, primero inconscientemente, luego definiendo las sensaciones, orgullosa del íncubo que tenía carnal comercio con ella.” (p. 191) Como es habitual en Hoyos, la transgresión del tabú sexual irá acompañada de su castigo: el cadáver de Sol será encontrado en la capilla, “como en las escenas de sacrilegio”, al lado del “pobre idiota” de los Briviesca, rememorando la trágica aventura con los bufones de su antepasada, la monja embrujada:

Toda desnuda, blanca, cruelmente blanca, obscenamente blanca, estaba Sol tendida, muerta. El pelo negro, destrenzado, rodaba de escalón en escalón, como una catarata de azabache. Sentado en el suelo, jugando con los largos cabellos, horrendo y abominable, la cabeza, demasiado grande, doblada sobre el pecho, los ojos bizcos, tales los de las bestias sanguinarias, las greñas cardosas y en punta, la nariz como una bola de coral, el idiota reía avieso y cruel ante el misterio sexual que acababa de desvelársele. (pp. 202 y 203)

5

La contribución de Hoyos a los *amours de soi* se realiza también a través de otro de los motivos preferidos de la sensibilidad erótica finisecular: el de la *femme allumeuse*, una derivación de la *femme fatale*, de la que toma esa actitud prepotente y cruel de la mujer que desconcierta y

humilla al hombre. La *femme allumeuse* del decadentismo es, sin embargo, una heroína de sensibilidad más refinada, fruto de su sutil psicología, que persigue paraísos sensuales de índole mental, y que rechaza el contacto directo y el sometimiento al hombre, al que enciende con sus aproximaciones y observa con curiosidad, pero que, en el fondo, desde su fría lubricidad, desprecia. Aunque se trata de un motivo muy generalizado, que atrajo, entre otros, el interés de Wilde (*Salomé*), Lorrain (*Fards et Poisons*) y D'Annunzio (*Il fuoco*), es en las heroínas asexuadas de Rachilde donde alcanza la categoría de estereotipo de la mujer insensible e inmune a la pasión, emblema de los amores estériles.³³¹

A este tipo femenino pertenece María de la Paloma, la protagonista de *El crimen del fauno* (1916) de Hoyos, una Eva moderna, lectora de novelas francesas, la “alocada virgen” de ambigua sexualidad, que “tiraba al florete, montaba potros bravos, derribaba toros, remaba, tiraba a pistola..”, como la Hauteclaire de Barbey d'Aurevilly; que se viste con la indumentaria de Mademoiselle de Maupin, la “heroína de Gautier”; y que “poseía melosidad envolvente, afán malicioso, perverso y burlón de encender deseos, de exasperar pasiones, de hacerse desear [...] mimosa y perversa..”, como la gata de Verlaine (“Femme et chatte”, *Poèmes saturniens*, 1866).

³³¹ Raoule de Vénérande evoca la belleza de una “Diane chasserresse”; cuando Jacques Silvert la abraza “il eut la sensation désagréable d'un frôlement de bête morte..”; es la encarnación de la “Eva moderna”: “- Je représente [...] l'élite des femmes de notre époque. Un échantillon du féminin artiste et du féminin grande dame, une de ces créatures qui se révoltent à l'idée de perpétuer une race appauvrie ou de donner un plaisir qu'elles ne partageront pas.” (Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit. pp.102 y 103). Margarita, “la virgen impura” que estrecha a sus amantes “exaltando sin satisfacer, para que el suplicio se prolongue..” también buscará temperamentos delicados, inclinados a la voluptuosidad contemplativa: “He soñado muchas veces en una flor sin perfume, blanca y muy pura; he soñado en amarla como a una estrella, sin la innoble complicación de las caricias.” (Rachilde, *Ciénaga florida (Le Dessous)*, Madrid, Renacimiento, 1914, p. 192, versión castellana de Luis Ruiz Contreras)

El estrecho margen concedido a la invención por un coleccionista de estereotipos literarios como el marqués, se aprecia, todavía más - si cabe-, en *La estocada de la tarde* y *La torería*, dos de las *novelas del toreo* incluidas en el volumen *Oro, seda, sangre y sol* (1914).³³² Aquí, la sensualidad fría y cruel de María Montaraz y Tina Rosalba se proyecta sobre el fondo sangriento de la fiesta nacional, bajo “el toldo cobalto del cielo abrasado de sol” y el entusiasmo sádico del público. Las aristócratas van a las corridas de toros en busca de equívocos placeres, movidas por una curiosidad perversa, exaltadas por “el misterio erótico” de la fiesta y el afán de ver la sangre del torero vertida en la arena (“sintiendo una deliciosa impresión de horror..”), al que se ofrecen como premio al valor de morir en la plaza. Cansinos Assens ha precisado los modelos en que se inspiró Hoyos:

Su María Montaraz y su Tina Rosalba, duquesa de Rosalba, son una misma mujer, de psicología exótica, soñadoras de sensuales imposibles, de moral y nervios relajados, que se acercan al torero en demanda de una sensación de naturaleza, de virilidad ardiente y primitiva; en el fondo, otros tantos trasuntos de Beatriz Tournanvide y Doña Sol, como lo será después la Mme. Delicia, de Insúa ³³³

Las heroínas de las *novelas del toreo* son volubles y pasivas, de lascivia histérica y “cavilosa frigidez”. En esta serie - comenta Cansinos

³³² El título de este volumen está sacado del poema "Rojo y Negro" (*Caprichos*, 1905) de Manuel Machado, elegido por Hoyos como preludeo del libro: "La hermosa fiesta bravía / de terror y de alegría / de este viejo pueblo fiero... / ¡Oro, seda, sangre y sol !." La admiración de Manuel Machado por el mundo de los toros aparece en sus autorretratos de *El Mal Poema*, 1909: "Prefiero / a lo helénico y puro lo *chic* y lo torero" ("Retrato"); "Yo, poeta decadente, / español del siglo veinte, / que los toros he elogiado". Este libro del decadentismo español interesó a Hoyos por la mezcla de casticismo y de erudición modernista.

³³³ Rafael Cansinos Assens, "*Oro, Seda, Sangre y Sol* (1914), por Antonio de Hoyos y Vinent.", en *Obra Crítica*, II, *op. cit.* pp. 394 y 395. Beatriz Tournanvide es la heroína de *El espada* (1905), de Juan Héctor Abreu (Ábrego); Doña Sol de *Sangre y arena* (1908), de Vicente Blasco Ibañez; y Mme. Delicia de *La mujer, el torero y el toro* (1926), de Alberto Insúa.

Assens- “no es ella la que con desalada avidez corre tras la bravura del espada, sino éste quien, embrujado desde el primer momento por su mirada perversa y fría, gira ya siempre en la órbita de esa fatal planeta.” (p.396) En efecto, el *Arrojadito* y el *Lucero* caen en la plaza en “heroico y encubierto suicidio”, vencidos por la fuerza destructora de sus dos oponentes, el toro y la mujer, sendos símbolos eróticos, oscuramente emparentados en la fiesta. El torero, gladiador del circo moderno, tan sólo dejará ante el ídolo “el recuerdo de un instante en que, ante la muerte, vio lucir en unos ojos azules un flamear de pasión y de valentía sobrehumana.” (*ibidem.*)³³⁴

Dentro de la literatura española, aún es posible detectar otros casos relacionados con la *femme allumeuse*, en donde se hacen más explícitas las razones psicológicas de su particular conducta sexual: la autoestima de las heroínas de Rachilde está en la fuerte personalidad de Eugenia, la contrafigura femenina del pusilánime Augusto Pérez de *Niebla*. Eugenia advierte a su antagonista masculino, en tono desafiante: “[..] todavía no ha nacido el hombre que me pueda comprar a mí.”³³⁵ Lina Mascareñas, la virgen refinada y culta, amante de la belleza, de *Dulce Dueño* (1911), con

³³⁴ Estos toreros de figura andrógina son la traslación a las *novelas del toreo* de los efebos de Pater y de los adolescentes de Lorrain. Hoyos comparte con ellos la atracción por la belleza doliente de los cuerpos de jóvenes muertos: *Lucero*, tras la cogida, es mostrado tendido en el lecho, “medio desnudo, entre jirones de seda y trozos áureos bordados, teñidos de sangre, blanco y delgado como la escultura de marfil de un santo mártir adolescente.” (*La torería*, p.290). Igual complacencia demuestra, décadas más tarde, Luis Cernuda en “El joven marino” (“Igualmente hermoso así joven marino, / Desgarradoramente triste con tu belleza inhabitable.”, Luis Cernuda, *Invocaciones* (1934-1935), en *La realidad y el deseo*, op. cit. p. 125). Cernuda detectó el motivo en el Unamuno de *Teresa* (1924): “Vemos en Unamuno (como vemos en Rilke), al menos en este libro, cierta complacencia morbosa en la consideración imaginaria del cadáver de una muchacha..”, aduciendo que en estos versos se proyecta “la sombra de Bécquer” (Luis Cernuda, “Miguel de Unamuno”, en *Estudios sobre poesía contemporánea*, Prosa, I, Madrid, Siruela, 1994, p.266)

³³⁵ Miguel de Unamuno, *Niebla*, en *Obras Completas*, I, op. cit. p.561. Eugenia anticipa el desprecio que siente Tula por el hombre (*La tía Tula*, 1921). Recuerdese también el caso de conciencia “harto alambicado y sutil” de Pepita Jiménez, cuyo desvío de los hombres don Luis interpreta así: “Ella imagina que su alma está llena de un místico amor de Dios, y que sólo con Dios se satisface, porque no ha salido a su paso todavía un mortal bastante discreto y agradable que le haga olvidar hasta su niño Jesús.” (Juan Valera, *Pepita Jiménez* (1ª ed. 1874), en *Obras Completas*, II, Madrid, Biblioteca Castro, Turner Libros, 2001, p. 187)

la que la condesa de Pardo Bazán pretendía describir a la nueva Catalina de Alejandría, es otro ejemplo de este sentimiento de superioridad de la mujer sobre el hombre:

[...] mi caso no es el frecuente de la mujer que repugna el matrimonio porque repugne la sujeción. Hay algo más... Hay esta alta, íntima estimación de mí propia; hay el temor de no poder estimar en tanto precio al hombre que acepte. El temor de unirse a un inferior... La inferioridad no estriba en la posición, ni en el dinero, ni en el nacimiento...³³⁶

Las irreductibles mujeres de este selecto círculo de apasionadas cerebrales desean indagar en el amor sin mancillarse, no vacilando a la hora de proteger su acendrada intimidad. Las ideas de Lina Mascareñas son una fiel traducción de las de Raoule de Vénérande en *Monsieur Vénus*: “J’ai voulu l’impossible... je le possède... C’est à dire, je ne le posséderai jamais..”:

En tantos años de comprimida juventud y de soledad, he pasado, sin duda, mi ensueño por el tamiz de mi inteligencia; he pulido y afiligranado mi exigencia sentimental; he tenido tiempo de alimentarla; la he alquitarado y su esencia es fuerte. Mi ansia es exigente; mi cerebro ha descendido a mi corazón, le ha enlorigado con laminillas de oro, pero en su centro ha encendido una llama que devora. Y enamorada perdida, considero imposible enamorarme... (*Dulce dueño*, p. 981)

Cuando llegan a acariciar con sus manos este “ideal monstruoso”, guardan, como Espina Porcel en *La Quimera*, “particular rencor a los que

³³⁶ Emilia Pardo Bazán, *Dulce dueño*, en *Obras Completas*, II, op. cit. p. 981

sólo se lo habían hecho entrever”, reaccionando con una crueldad feroz, gozando del placer de la venganza reservado a las reinas de la antigüedad que decapitaban por la mañana a sus amantes:

[...] cuando fumaba, muda, entornando los ojos, veía entre nubes de púrpura tiendas asirias, cabezas exangües que agarraban por los negros cabellos blancas manos, y suspiraba, por que ya el mundo antiestético ha olvidado los ritos de la fábula hermosa y cruel... (*La Quimera*, p.425)

La exaltación de la lujuria al olor de la muerte es uno de los elementos característicos de la protagonista de *La dolorosa pasión* (1918). Agatha también comprende la fascinación que sintió Salomé por la cabeza cortada del Bautista: “¿Por qué había de renunciar a su deseo ante la muerte? La muerte no es horrible; yo besaría sin asco ni miedo..”³³⁷ Las manos “místicas y obscenas” de Agatha acariciarán la réplica en cera de la cabeza expuesta en el estudio de su amante, sintiendo “una sensación de horror, asco y de deseo.” El pecado es el principal estímulo para “una sensibilidad afinada hasta el martirio”:

Era una mano lasciva y deshonesto, una mano pálida como un lirio de muerte, afrodisíaca como una orquídea, cínica y desvergonzada; una mano que tenía un pecado mortal en cada estremecimiento, un deseo maldito en cada crispación; una mano que parecía temblar al recuerdo de todos los actos deshonestos en un temblor de placer y de angustias infinitas. (p.22)³³⁸

³³⁷ Antonio de Hoyos y Vinent, *La dolorosa pasión*, “Biblioteca Llamada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Biblioteca Hispania, [1918], p. 26

³³⁸ El episodio está inspirado en los versos sacrílegos de las *Oraisons mauvaises* (1900) de Remy de Gourmont (1858-1915):

Que tes mains soient bénies, car elles sont impures!
Elles ont des péchés secrets à tout[e]s les jointures;
Lys d’épouvante leurs ongles blanc font penser sous la lampe,
A des hosties volées dans l’ombre blanche,
Et l’opale prisonnière que se meurt à tout doigt
C’est le dernier soupir de Jésus sur la croix

La macabra descripción de la cabeza reproduce el arquetipo de la “belleza medusea”, con sus atributos de angustia, dolor y muerte, que vemos en las colecciones de arte de los estetas *blasés* de Lorrain:

Tenía la cabeza, separada del tronco, lívida, sanguinolenta, demacrada, un espanto supremo. No era tal vez una joya de arte cristiano, pero era, indudablemente, uno de esos documentos de horror macabro como se ven en algunos Museos de figuras de cera. Si el artista no había sabido poner piedad mística, ni emoción cristiana, angustia sí había sabido infundirla. Los cabellos lacios ornaban el rostro color de cirio, que se demacraba en las mejillas y se afilaba en la nariz en delgadas aletas violáceas; la boca entreabierta dejaba ver los dientes blancos y la lengua negruzca pegada al paladar. Pero lo peor eran los ojos; hundidos en lívidas ojeras, macerados, petrificados en una última mirada de terror, aquellos ojos entreabiertos brillaban aún, pero empañados, turbios ya por la muerte. ¡ Y aquellas dolientes pupilas miraban fijamente! ¡Oh, el supremo, el infinito horror de los misteriosos globos de cristal que volvían a observar desde el *más allá*! (pp. 19 y 20) ³³⁹

Hoyos también se hace eco de la generalización del gusto por la belleza medusea, al describir el rostro de Agatha:

Las *Oraisons mauvaises* se publicaron en el *Mercure de France*, revista de la que Remy de Gourmont fue cofundador con Alfred Vallette, Albert Samain y otros escritores simbolistas. Poeta, novelista, dramaturgo y ensayista, Remy de Gourmont reunió en *Le Livre des masques* (1896-1898) los retratos de los principales escritores de su tiempo, haciendo uno de los primeros estudios críticos de la estética simbolista. A la primera etapa simbolista de Gourmont pertenece *Le Latin mystique, les poètes de l'antiphonaire et symbolique au Moyen Âge* (1892), con un prefacio de Huysmans. Entre sus novelas destacan *Sixtine* (1890), *Le Pèlerin du silence* (1896) y *D'un pays lointain* (1898). Escribió varios poemas dramáticos en prosa: *Lilith* (1892), *Théodat* (1893); y cuentos (*Histoires magiques*, 1894)

³³⁹ En el apartamento de De Jacquels había “una cera pintada de pupilas despavoridas, labios entreabiertos [...] que erguía sobre un arcón un rostro de agonía, delicioso a la vez por su gracia y espanto [...] una extraña cabeza cortada de Safo o de Orfeo flotando entre los nenúfares de un estanque de oro verdoso.” (Jean Lorrain, *El visionario*, en *Cuentos de un bebedor de éter*, op. cit. p.81). La fidelidad de Hoyos a sus modelos llega al extremo de reproducir el color y el efecto de la luz conseguido por Claudius Etahl para la cabeza de Lorenzo de Medicis en *Monsieur de Phocas*. Hoyos lo recoge así: “Y para colmo de temeroso espanto, todo el cuarto permanecía en tinieblas mientras tan sólo una lucecita verde dirigida por un reflector, vertía luz sobre la cabeza trágica.” (*La dolorosa pasión*, p.20). Unas “extrañas acuarelas” cuelgan en las paredes del cuarto de Xisto: “Nuestra Señora de las Siete Lujurias, la Muerte, La Danza, Helena de Esparta, Salomé, los Efebos de Lorrain, unas peregrinas ilustraciones a [sic] Poe y Baudelaire.” (pp. 17 y 18). De una acuarela que representa a un hombre desnudo, prisionero en los líquenes de un estanque, Julito Calabrés dice: “Es la pasión, la lujuria, el deseo, que, como los líquenes, no es nada, y, pese a ello, aprisiona, ahoga, mata.” (p.33)

Yo no sé si la Gorgona fue horrible, pero en su horror debió de ser bella; bella en la trágica crueldad de la mascarilla inmóvil, vaciada en un gesto de implacable desdén; bella en la impasibilidad fascinadora de los ojos extáticos. (p.30)³⁴⁰

Agatha mostrará a Xisto el retrato que le hizo Federico Beltrán, pintada en actitud de aristocrático desafío: “Podría llamarse la “Dama del Neblí”. Estoy toda de negro, con guantes velazqueños de gamuza gris, mis galgos *Sagitario* y *Orión* y un neblí en el hombro.” (pp. 52 y 53) ³⁴¹ En su inconsciente, Xisto relacionará el neblí de Agatha con “el cuervo de Poe”, viendo en sus pesadillas “un cuervo de alas azules que se cebaba en sus ojos.” Tendida en el lecho, Agatha evocaba “una de esas yacentes estatuas de talla policromada que se veneran encerradas en urnas de cristal y plata en los viejos monasterios.” (p.107) Altiva e invulnerable como una heroína “nietzscheana”, dirá: “he vivido como Zaratustra, con mi águila.” (p.137); pero, a diferencia de las castas heroínas de Rachilde, su ambición y sus

³⁴⁰ En *Il piacere* (1889), Sperelli veía en la boca de Elena Muti lo que había en la Medusa de Leonardo: “[...] humana flor del alma divinizada por la llama de la pasión y por la angustia de la muerte.” (Gabriel D’Annunzio, *El placer*, op. cit. p.461)

³⁴¹ Federico Beltrán fue uno de los pintores preferidos del marqués de Vinent. Su obra revela una sensibilidad afín, interesada por la misma temática decadente:

En Federico Beltrán hay, en primer lugar, una pompa que nos hace rememorar los lienzos portentosos de Gustavo Moreau. Luego una inquietud ultramoderna hecha de labios sangrientos y de ojos tristes, de labios que mienten y de ojos que no saben mentir. Bajo el toldo cobalto con guiones de oro, mujeres que viven del amor y para el amor pasean en la tibia dulzura de jardines irreales sus carnes de seda apenas veladas por tules bordados de oro. Hay en sus cuadros toda la belleza de la vida fastuosa y magnífica; pero hay también toda la acre melancolía de los deseos insaciables. Sus personajes viven las horas exasperadas del deseo que precedieron a la guerra, las horas en que olvidamos la teoría española de que el placer era el pecado.” (Antonio de Hoyos y Vinent, “La noche azul de Federico Beltrán”, en *Mientras en Europa mueren*, op.cit. p.7)

Hacia 1916, Beltrán y Hoyos todavía compartían el gusto por ciertos motivos modernistas como el de la mujer sensual que pasea por “jardines irreales sus carnes de seda”, al que Juan Ramón Jiménez había dado forma definitiva en sus *Jardines lejanos* (1904): ¡ Qué impresión produciría en Hoyos la lectura del *Diario de un poeta recién casado* (1916)! Resulta tentador pensar en el efecto que tuvo en él la renovación del simbolismo hecha por el poeta de Moguer, dedicado durante más de una década a desnudar el lenguaje poético del “ropaje” y los “tesoros” modernistas, en una labor que abría la puerta de la *poesía pura* y que sería punto de partida de las vanguardias.

gustos mundanos revelan esa combinación característica de “Mysticisme et cabotinage” propia de las *nevrosées* de Lorrain, que, como ella, no renuncian “a sus manejos sociales en busca de un estúpido acrecentamiento de posición.” (p.114) En efecto, el retrato psicológico de la heroína de Hoyos está impregnado de la misma ironía con que Lorrain explica la hiperestesia sexual de la condesa de Tremères (“cette Péladanée”) en *Fards et Poisons*, donde ridiculiza los desequilibrios de sus hermanas del fin de siglo (“[...] plus victime encore de son milieu, des milieux où elle était descendue, que de l’atavisme que l’on a évoqué..” ³⁴²), parodiando así uno de los motivos principales del Decadentismo. ³⁴³

6

En *La atroz aventura* (1918), Hoyos nos da una nueva visión del amor de esta época “incolora y confusa”, contraponiendo el enfriamiento de las pasiones modernas con el amor violento de Adela, una de sus heroínas lectoras: “[...] leyó en no sé que novela francesa que el amor no está nunca en el matrimonio, que el amor es lo prohibido.” Adela sucumbe a los encantos del joven Mauricio Anphali, “uno de esos profesionales del amor que pululan en los grandes centros de elegancia mundial..”, por la consabida atracción malsana de la dama refinada por el delincuente, y víctima de su temperamento algofílico:

³⁴² Jean Lorrain, *M. Smith*, en *Fards et Poisons*, *op.cit.* p.92.

³⁴³ Sin duda, es éste uno de los comportamientos en donde la personalidad literaria de Hoyos se manifiesta más afín a la de Lorrain, complaciéndose en ironizar y desmitificar los *leit motiv* de su obra, parodiando los materiales decadentes y sacando a la luz la índole malsana de su inspiración. Una actitud que nace del gusto por la mixtificación y de un claro deseo de renovación - como el de Jules Laforgue en sus *Moralités légendaires* - que, sin embargo, se malogra en temperamentos - como el de Hoyos y Lorrain - demasiado insensibles a otros estímulos.

- ¡ Qué encanto debe de ser al amor así, cruel y feroz! ¡Que nos quieran hasta la brutalidad, hasta la sangre, hasta la muerte! Un amor un poco salvaje, sin convencionalismos ni respetos sociales, un amor orgulloso de ser tal amor; un amor exhibido sin pudores, un amor que reconociese a la persona amada el derecho de vida o muerte sobre nosotros, el derecho de maltratarnos, de herirnos, de robarnos. ³⁴⁴

Por primera vez, Adela ama a un hombre de verdad, ignorando el escándalo de un “loco amor, ruidoso y turbulento”, que destruye la serena armonía de su vida: “una gran pasión que la vencía, entregándola atada de pies y manos, convertida en esclava, al aventurero.”(p. 88) El amor de Adela lo resume Hoyos en dos ideas antagónicas e irreconciliables:

Moy vieux jen [sic] en sus ideas no comprendía el amor sino de dos modos: o como un sentimiento lleno de ternura, de abnegación y respeto, y era entonces el amor burgués, honesto y cristiano; o el amor violento, exaltado, pasional que constituía las relaciones clandestinas: el pecado. (p. 99)

Por eso, le sorprende a la dama las ideas del conde de Olmeido sobre el amor pagano, donde el deseo no tenía otro fin que el de la estricta voluptuosidad:

El amor es un pasatiempo encantador siempre que esta última condición vaya ligada a la de pasatiempo. En cuanto por debilidad, por cobardía o por vicio hacemos de él una cosa trascendental, necesaria e insustituible en nuestra vida el amor se transforma en algo insoportable y peligroso capaz de arrastrarnos a las mayores desgracias. (p. 99 y 100)

³⁴⁴ Antonio de Hoyos y Vinent, *La atroz aventura*, “Biblioteca Llamada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Biblioteca Hispania, [1918], pp. 67 y 68

Aunque por otros motivos, la teoría amorosa de Olmeido es la misma que, más tarde, defenderá el protagonista de *La sensualidad pervertida* (1920) de Pío Baroja. Para Luis Murgía, la resolución del conflicto sexual pasa por el destierro del idealismo erótico: “A mayor instinto sexual y a mayor delicadeza, más dificultad en resolverlo.” Viendo absurdo conseguir “la castidad universal por la persuasión”, como pensaba Tolstoi, Murgía cree que “la solución en el porvenir será algo así como la despoetización del amor físico, sin vestirlo, sin mentirlo, sin darle aire de aventura ni prestarle proporciones falsas.”³⁴⁵ Salvo muy contadas excepciones (*La dolorosa pasión* (1918) y *La curva peligrosa* (1925) parecen dejar abierta la puerta a un ideal de ascetismo), el erotismo de Hoyos está influido por la profunda admiración que sintieron Stendhal, Flaubert y Barbey d’Aurevilly por las exaltadas pasiones románticas. La ilustración de las consecuencias fatales del deseo en sus novelas está lejos de plantear, como alternativa viable, la posibilidad de ignorar la fuerza arrolladora de la pasión, pues, en el mundo de ficción del marqués, la pasión representa la energía primordial, el poder omnímodo que rige con absoluta autoridad su visión sentimental de la vida.

Como ha quedado demostrado en páginas anteriores, el resorte que pone en funcionamiento la vasta maquinaria erótica de Hoyos descansa en la síntesis flaubertiana de *La Tentation de saint Antoine*, en el que la sexualidad lindaba con la biología y la metafísica. Pero, el impulso que le hace desplegar toda su fuerza le llega directamente del idealismo estético finisecular y de sus manifestaciones eróticas, donde el drama se une a la

³⁴⁵ Pío Baroja, *Las ciudades: César o nada. El mundo es así. La sensualidad pervertida*, Madrid, Alianza, 1985 (5ª ed.), p.527

comedia. En efecto, el fondo ideológico de las novelas de Hoyos es el del momento de eclosión del modernismo, cuando la metafísica se une a la sensualidad, según lo vio Juan Ramón Jiménez, uno de sus principales protagonistas: “El Modernismo [...] une lo sensorial con lo metafísico, el dogma con el hombre.”³⁴⁶ En la visión amplia y unitaria, con caracteres de *época*, que Juan Ramón Jiménez tenía del modernismo, sus máximos representantes en España fueron Unamuno y Rubén Darío (“[...] nosotros empezamos por una doble línea, una doble línea de influencia modernista: una ideológica [Unamuno] y otra estética [Darío].” (*ibid.*, p.82). La filiación modernista del marqués de Vinent se puede comprobar en la profunda huella que dejaron en él ambos escritores, a través de una obra ambivalente y, de algún modo, complementaria. Sobre las novelas de la pasión de Hoyos se cierne la metafísica del amor (“meterótica”) del Unamuno de *Teresa*, y las reflexiones de Victor Goti en el prólogo de *Niebla*: “Lo erótico y lo metafísico se desarrollan a la par [...] la metafísica es erótica o voluptuosa.” (p. 475) Con igual efecto llegan a los huertos del pecado del marqués los ecos de “la selva sagrada” del Rubén Darío de los *Cantos de vida y*

³⁴⁶ Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo (apuntes de Curso 1953)*, Madrid, Visor, 1999, p.43. En efecto, como ha señalado Cerezo Galán, el modernismo ocupó “un término medio” dentro del conflicto finisecular entre Ilustración y Romanticismo:

Pero había un término medio, incapaz ya de poder mediar entre ellos: entre el jesuitismo, que exalta la fe sobre la desesperación de la razón, y el cientificismo, que apuesta por un triunfo definitivo de la razón sobre los despojos de la fe, quedaba el modernismo, ya sea en su vertiente agónica o en su vertiente lúdica. No pudiendo acogerse ni a la fe dogmática tradicional ni a la otra fe racional, destenida en positivismo, no pudiendo estribar en ninguna autoridad exterior consagrada, ni de dogma religioso ni de sistema científico, sólo le quedaba el refugio en la subjetividad experimentadora y en la fuerza creadora de la imaginación. (Pedro Cerezo Galán, *El mal de siglo: el conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p.58)

Hoyos recordaría con nostalgia el fervor modernista de los primeros años del siglo:

Éramos todos rebeldes y “modernistas”. Admirábamos a Rubén Darío y despreciábamos a Núñez de Arce. *Prosas profanas* era nuestro breviario. Rendíamos culto a Nietzsche y a Ibsen; las *Sonatas* de Valle-Inclán; *Antonio Azorín*, de Martínez Ruíz y *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, de Baroja, eran nuestros clásicos; despreciábamos a Echegaray y hablábamos con énfasis de *Realidad*, de Galdós, y de *Las personas decentes*, de Enrique Gaspar.” (Antonio de Hoyos y Vinent, “Modos y maneras. El poeta de la Revolución”, *El Sindicalista*, 271: 13-abril-1937, p. 4)

esperanza, Los Cisnes y otros poemas (1905):

Bosque ideal que lo real complica,
allí el cuerpo arde y vive y psiquis vuela;
mientras abajo el sátiro fornica,
ebria de azul deslíe Filomela.

; el panerotismo y el misterio espiritual de la sexualidad:

Pues la rosa sexual
al entreabrirse
conmueve todo lo que existe,
con su efluvio carnal
y con su enigma espiritual.

; y el sentimiento melancólico de la carne (“la Lujuria, madre de la Melancolía”) de *Prosas profanas* (1896).

En esta fase de nuestro estudio, correspondiente a los años de madurez, no nos engañamos si afirmamos que el marqués poseía ya la experiencia y los conocimientos necesarios para abordar uno de los temas clave de la literatura finisecular: el conflicto del ideal y la pasión. Las dos últimas décadas del siglo XIX habían agudizado el conflicto, interesando a sensibilidades muy dispares, y convirtiéndose en seña de identidad del decadentismo. En efecto, los escritores decadentes, al contemplarlo como un problema irresoluble, habían podido complacerse ampliamente en el amargo placer de la ironía, desarrollando su característico culto a la muerte; pero, influidos por los libros de Walter Pater, acabaron por imprimir también en él el sello de lo grotesco:

Men and women, again, in the hurry of life, often wear the sharp impress of one absorbing motive, from which it is said death sets their features free. All such instances may be ranged under the grotesque...³⁴⁷

Sólo podremos comprender determinadas actitudes de Hoyos contrarias al espíritu del decadentismo -como abordar la dialéctica del pecado y la pasión desde una óptica cristiana; o la propuesta de “la demolición de las torres de marfil”-, si las vemos como una respuesta positiva del artista a los llamamientos de la vida (compromiso que comparte con Felipe Trigo, aunque, como veremos, con un propósito distinto en uno y otro caso); si, igualmente, somos capaces de percibir la analogía de este comportamiento con otros, menos evidentes y cercanos, como el del conde de Lautréamont, que en el prefacio a sus *Poésies* (1870), proponía limitar la autonomía absoluta de la novela y someter los peligros y desdichas de las pasiones a “une haute moralité”:

Le roman est un genre faux, parce qu’il décrit les passions pour elles-mêmes: la conclusion morale est absente. Décrire les passions n’est rien; il suffit de naître un peu chacal, un peu vautour, un peu panthère. Nous n’y tenons pas. Les décrire, pour les soumettre à une haute moralité, comme Corneille, est autre chose. Celui qui s’abstiendra de faire la première chose, tout en restant capable d’admirer et de comprendre ceux à qui il est donné de faire la deuxième, surpasse, de toute la supériorité des vertus sur les vices, celui qui fait la première.³⁴⁸

³⁴⁷ Walter Pater, “Winckelmann”, en *The Renaissance*, op. cit. p. 180

³⁴⁸ Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse), *Oeuvres Complètes (Les Chants de Maldoror, Poésies, Lettres)*, Paris, Librairie José Corti, Rue de Médicis, II, s.f. pp. 363 y 364.

El elogio que hace Hoyos de “las llamas de la pasión” evidencia una reivindicación esencial de la vida, un deseo de recuperar los lazos que deben unir al artista con el mundo. Pater - en *Marius The Epicurean*-, Wilde - en los cuentos de *The Happy Prince and Other Tales*- y Huysmans -en *La Cathédrale*- buscaron un ideal religioso desde el que retomar el contacto con la realidad, intentando armonizar Cristianismo y esteticismo. El marqués siguió el mismo camino; pero en él, el vínculo entre el ideal religioso y el artístico se cargó de mayor intensidad emotiva, mostrando aquellos casos extremos de la pasión donde la profunda conmoción del pecado funciona como antídoto frente a las formas debilitadas y estériles del decadentismo, y no es tan sólo un medio refinado de exaltación de los amores cerebrales. En sus últimos libros, la presencia del pecado se revaloriza enormemente, proyectando su sombra sobre todos los aspectos de la pasión, hasta relegar a un segundo plano el análisis psicológico: el binomio Amor-Pecado se convierte así en personaje central de un moderno drama simbolista de un “barroquismo de orden anímico”; en la voz resucitada, nueva y antigua a la vez, de una tragedia de imágenes alegóricas:

Hay en él, para nuestra mirada observadora, la tragedia de los sentidos, demasiado magníficos, de un escritor moderno, repartidos en el cauce de los sentimientos siglo XVII, a los que servían de marco barroco los autos sacramentales.³⁴⁹

³⁴⁹ Fernando Carmona Nenclares, “El pecado y la muerte: Antonio de Hoyos y Vinent”, en *La prosa literaria del novecientos, I. Crítica*, Madrid, Ediciones Mediterráneo, 1929, pp. 123. Sobre lo barroco, véase el siguiente fragmento de Ramón Gómez de la Serna de “Lo cursi” (1934): “Lo barroco lucha en la alegría por conseguir lo que la dura materia rechaza con mayor insistencia, la libre pasión. / Lo barroco se debate en un purgatorio de lo deseado, no llegando a tocar lo eterno y no resignándose a la caducidad.” (Ramón Gómez de la Serna, *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 1988, p.227, (edición, selección y prólogo de Ana Martínez-Collado))

Esta manera de infiltrarse el espíritu en el deseo determinó que el erotismo religioso de Hoyos siguiera un camino distinto al de Barrès o Valle-Inclán, pese a la afinidad de sus temperamentos. Hoyos asimiló, como ellos, la vaguedad sentimental del idealismo romántico y los casos de “devoción voluptuosa” de la sensibilidad postromántica, para después configurar, desde “una concepción absolutamente cristiana de las cosas”, un erotismo *alegórico* que adopta la espiritualidad y los dogmas de un orden teológico. En el afán de recuperar la vitalidad de la pasión, sus novelas tendieron paradójicamente a representar el Amor y el Pecado como ideas abstractas, encarnándose en vidas de ficción (las “vidas ejemplares”), arquetipos o máscaras del propio marqués, que inhibían las arbitrariedades del “yo” meditando ante el espejo. El interés psicológico acabó siendo absorbido por la preocupación metafísica, abriendo las puertas a un abismo “d’ombres mystiques et inconnues”, desde donde poder dar respuesta a las preguntas sobre el más allá que surgían de sus obsesiones eróticas.

CAPÍTULO VII. El elogio de la pasión

1

Al igual que las otras novelas de la pasión, Hoyos pretendía que *El retorno* (1919) se leyera “con el pío recogimiento con que leeríais un “Tratado ascético de la Lascivia y la Muerte.” En efecto, Julio Cejador subrayaba el componente místico de los libros del marqués, y veía reflejadas en ellos las inquietudes de un escritor moderno preocupado por dilucidar un “verdadero problema religioso”:

Su colección *Llamarada* es un retablo, y recuerda los añejos retablos, no sólo porque como en ellos, pinta en pequeños y lindos cuarteles, en estrecho lazo, lo divino y lo humano, lo místico y lo diabólico que se reparten el alma humana, el ángel y el demonio metidos en el humano ser, y luchando en sus entrañas a brazo partido los goces celestiales y los goces mundanos, el dolor y el placer, el martirio y la corona, el zafir de los cielos caído en el fangal de este mundo, sino hasta por el nombre mismo de *Llamarada* que puso usted a su colección.³⁵⁰

³⁵⁰ Prólogo de Julio Cejador a Antonio de Hoyos y Vinent, *El retorno*, “Biblioteca Llamarada. Las novelas de la pasión”, Biblioteca Hispania, [1919], pp. 8 y 9

Cejador reconoce en *El retorno* un esfuerzo de recapitulación y síntesis de la propia obra del autor: “En *El Retorno* hayo cifrado todo el pensamiento que tan rica, variada y despilfarradamente viene usted exponiendo en todas sus novelas.” (p. 10) El tema principal de la novela es “La lucha entablada en el alma humana entre el bien y el mal..”, reflejada a través de unos personajes agónicos que se debaten entre los estímulos del espíritu y la carne. El problema de fondo no es otro que “el asunto de la Biblia”, el de “la *Noche oscura* de San Juan de la Cruz”, y el del *Libro de Buen Amor* del arcipreste de Hita, del que dice ser “de su vena de usted y de su estilo”.

El retorno va precedida de una “Meditación preliminar” sobre el Pecado, representado con imágenes simbólicas de los vicios, sacadas de los bestiarios medievales, que ilustran un misticismo frenético y doliente, aderezado con los turbios placeres del arrepentimiento:

En la noche negra del Alma, el pecado es como un monstruo, que surge del abismo. Tiene alas de murciélago, cola de escorpión, senos de ramera y ojos de basilisco. Unas veces reviste la magnificencia de la Quimera, y otras es como una mujerzuela, que nos arrastra por un camino oscuro. Como un náufrago perdido en medio de la tempestad, el pecador se siente zozobrar a merced de los vientos y vuelve sus ojos hacia el faro de salvación que es el amor de Dios. Pero no basta la atrición, que es la cobardía del alma atribulada; hace falta el horror espantoso de la contrición; hace falta que desgurremos nuestras carnes en los zarzales del camino; que azotemos nuestros cuerpos en las disciplinas revestidas de agudas puntas; que abrasemos en las llamas de las hogueras nuestras inmundas concupiscencias; que, con el Santo Asís, llevemos en pies y manos los divinos estigmas; que, como la Beata Lucía, llevemos nuestros ojos en una bandeja. Y así, cuando el genio de las fornicaciones haya huido en las tinieblas, sangrando,

desgarrados, miserables, cubiertos de lepra y basura, nuestros labios, purificados por el carbón ardiente, murmuren una imploración suprema: ¡Señor, ten misericordia de mi gran miseria! (p.19)

El preámbulo de la novela incluye una “Dedicatoria” que podría haber encabezado también las novelas católicas de Huysmans, donde el demonio de la lujuria perturba la fervorosa vida del alma: “Para aquellos a quienes el buitre del deseo roe, insaciable, las entrañas; a los que padecen hambre y sed de pureza; a todos los que la lujuria arrastra al través de la noche.”

El argumento de *El retorno* refleja la lucha angustiosa del protagonista por liberarse de la lujuria, la misma que atormentaba al ermitaño de *El horror de morir* (1915) o al burgués de *El oscuro dominio* (1916). El semblante de Miguel, de inquietante y delicada belleza, es el de “los visionarios hidalgos que pintara el Greco”, en el que afloran las marcas dejadas por sus gustos refinados y extravagantes y la malsana sensibilidad de un “fin de raza”:

Un rizo negro, casi azulado, rompiendo el artificio del peinado británico, caíale sobre la frente pálida; sus ojos, sombríos, enormes, apasionados y ardientes, ojos de aventurero, de conquistador o de iluminado, a que las ojeras profundas rodeaban de no sé qué misterioso prestigio, fijábanse insistentemente en el suelo; una lividez cadavérica cubría las mejillas enjutas que tenían transparencias de la cera, y la boca pálida, de finos labios, crispábanse en un tic nervioso. Aquella cabeza trágica contrastaba extrañamente con la elegancia de moderno Brummell, del resto de su persona, y daba la inquietante sensación de una carnavalada monstruosa en que hubiesen colocado la cercenada cabeza del bautista sobre un maniquí de tienda de modas. (pp. 25 y 26)

Miguel es presentado en la “frívola elegancia de salón” de la tertulia de la marquesa de Marbella, entre viejas damas aristocráticas de la Restauración y jóvenes de “elegancia ultramoderna”, que, como en los preámbulos de Barbey d’Aurevilly y Lorrain, conversan sobre historias escabrosas y truculentas. Al igual que la marquesa, el viejo conde de Ruipalda pertenece a una vieja generación, a punto de desaparecer, en la que:

[...] no existía ese demoledor afán de análisis que hace a la actual buscar en pasiones y hasta en monstruosidades el origen de los hechos, aun de aquellos más excelsos y gloriosos, y que, arrumbando a un rincón el Destino de los antiguos y la Providencia de los cristianos, hace de la humanidad una serie de muñecos movidos por los hilos que manejan monstruosas deidades: la Lujuria, la Concupiscencia, la Ambición y el Odio. (p. 40)

Miguel y la joven Ernestina mantienen un misterioso coloquio en el mundano salón, “ajenos a todo, en un absoluto aislamiento espiritual”, como si fueran “anacoretas en un desierto de la Tebaida”, durante el cual el elegante expresa su admiración por las ilustraciones de las Sagradas Escrituras de Gustave Doré y la suntuosidad y el misterio del “bello cuadro de la liturgia cristiana”; de modo parecido a como lo hace Des Esseintes en *À rebours*, cuando describe la manera en que “le sens artiste était subjugué par les scènes si bien calculées des catholiques.”³⁵¹ Desde niño, los sentimientos religiosos de Miguel se habían revestido de imágenes de sensual misticismo:

³⁵¹ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, op. cit. p. 116

[...] era una religión puramente formal, sin profundidad de espíritu ninguna; una religión de vírgenes, de ángeles y arcángeles, que, andróginos en sus áureos atavíos guerreros, blandían las bíblicas tizonas de fuego, de luces, de flores; una religión de vaguedad, de ensueño, llena de un misticismo sentimental, sensual, exaltado y pueril, hecho de sensaciones malsanas, de arrobos y deliquios. (p. 49)

Como le sucede al escultor de figuras de cera de *El hombre de la muñeca extraña* (1913), Miguel cuenta a Ernestina su obsesión por “las formas sensibles de las cosas”; y como aquél, vive de forma traumática el conflicto de la sensualidad del artista y su sed de idealismo: “Allí estaba su obra; ni la serena belleza de lo clásico, ni el horror de las evocaciones bíblicas.” (p. 87) Incapaz de sublimar el deseo a través de la obra de arte, por faltarle “la potencia creadora, la constancia en el trabajo, la voluntad..”, el monstruo “bíblico” de la lujuria se había despertado en él horrible y apocalíptico, arrastrándole, como a sus hermanos decadentes, a Oriente, donde había pasado ocho años en “una pesadilla lúbrica y macabra”:

Pero un día fué el espanto de una tragedia apocalíptica. El dragón que dormía despertó, y Miguel dióse cuenta de que morbosas melancolías, místicas tribulaciones, inquietudes estéticas, no eran sino reflejo de sus misteriosas ansiedades sobre la piel del dormido saurio. Todos sus deseos, todas sus inquietudes, todos sus anhelos se fundieron en uno sólo, un anhelo inmenso de lujuria, una sed maldita que le abrasaba las entrañas. ¡Ah, el horror de aquella lujuria que, como un monstruo bíblico, se arrebató entre nubes de fuego! ¡Para él la lujuria no fue frívolo pasatiempo, ni alegre desvarío, ni pecaminosa recreación; para él la lujuria fué el pecado, el pecado en todo su nefando horror, el pecado feroz, cruel, sangriento, que le arrancaba aullidos de deseo, le arrastraba al través de las ciudades dormidas como un lobo hambriento y le hacía revolcarse en los muladares como un can sarnoso. (pp.53 y 54)

Rodeado del halo misterioso de una vida “llena de raras leyendas”, como la del duque de Medina la Vieja (*La vejez de Heliogábalo*, 1912), este Nabuconodosor moderno, con el aspecto de un “cadáver galvanizado” por los excesos, que le arrastran a “la imbecilidad o la locura”, como si fuera un descendiente de los Noronsoff de Lorrain, despertará el amor de la virgen redentora, la “hermana amada” que le consolará, ayudándole en su calvario: “Yo te salvaré, yo viviré por tí, para amarte, para redimirte, para hacerte feliz!” (p. 64) ³⁵² Tras el matrimonio con Ernestina, Miguel, como “el santo Francisco”, siente “el dolor inmenso de la contrición, el horror de los pecados y la tristeza de su vida rota..”, experimentando el doloroso placer del arrepentimiento y la morbosa delectación de la caída que caracterizó al cristianismo de raíces sádicas de Barbey d’Aurevilly, Verlaine, Huysmans, Rubén Darío y Valle-Inclán.

La segunda parte, encabezada por varias citas de Santa Teresa de Jesús, comienza con la escena en que Ernestina lee el *Epistolario espiritual* del beato Juan de Ávila. La imagen evoca las frágiles doncellas de mirada doliente de Dante Gabriel Rossetti y D’Annunzio, y sus hermanas de las *Sonatas* de Valle-Inclán y de los poemas prerrafaelitas de Rubén Darío:

Había dejado caer la muchacha el libro que leía, y la cabeza vencida sobre el pecho, permanecía sumida en un estupor doloroso [...] el cuello desnudo, largo y fino, tenía una elegancia frágil y casta de escultura cristiana, y las manos abandonadas sobre la oscura

³⁵² La figura de Ernestina, como la de la joven amante de Claudio Hernández, está inspirada en las “esposas del espíritu” de Unamuno, que pretenden salvar a sus atribulados amantes con el ejemplo de su valor y su fuerza: “Esa es la sangre sin mancha que puede redimirlos.” (Unamuno, *Abel Sánchez*, en *Obras Completas*, I, Madrid, Biblioteca Castro, Turner Libros, 1995, p.765); como después hará Tula, mujer de “raíces teresianas y quijotescas” (*La tía Tula*, 1921)

falda daban la impresión de dos exvotos de cera. (pp. 83-84) ³⁵³

El matrimonio vivirá, a partir de ahora, retirado del mundo, en una “vieja casona campesina, con pretensiones de fortaleza de la Edad Media, [que] era romántica y triste..” (p.85), olvidados del ambiente frívolo y mundano de “las estaciones de moda, las ciudades encantadas del placer..” (p. 86), entregados a la lectura de San Juan de la Cruz y de Fray Luis de León, en cuyas páginas Miguel “bañaba en frescura el erial de su alma.” En su despacho, parecido a “una celda conventual”, destacaba sobre la pared:

[...] un viejo Cristo bizantino de lacias guedejas, enorme, ensangrentado, que tendía los brazos sobre negra cruz, mientras su descarnado cuerpo retorciase en crispación de dolor supremo y un sudor de sangre bañaba su rostro cadavérico.

A sus pies un cilicio, unas disciplinas y otros antiguos instrumentos de tortura formaban un trofeo cruel. (p. 99)

La lectura de los textos sagrados de la religión católica, con su pompa litúrgica y su apelación al mundo de los sentidos, estimulan en Miguel su sensualidad de artista, resucitando las obsesiones eróticas y la pasada vida de libertinaje, impregnando sus ideales místicos de una sensualidad exacerbada, como en el Durtal de *Lá-Bas*:

³⁵³ “Desde lejos, como a través de larga sucesión de pórticos, distinguí a María del Rosario sentada al pie de una fuente, leyendo en un libro. Seguí andando con los ojos fijos en aquella feliz aparición. [...] no encontraba las delicadas palabras que convenían a su gracia eucarística de lirio blanco.” (Ramón María del Valle-Inclán, *Sonata de primavera*, op. cit. pp. 71 y 72); “Cirios, cirios blancos, blancos, blancos lirios, / cuello de los cisnes, margarita en flor, / galas de la espuma, ceras de los cirios / y estrellas celestes tienen tu color.” (Rubén Darío, “Bouquet”, *Prosas profanas*, en *Poesías*, op. cit. p.196). Sobre la *mujer frágil*, contrafigura de la *mujer fatal*, véase el capítulo “Mujeres prerrafaelitas” de Hans Hinterhäuser, que las describe como “símbolos” del “debate entre la sexualidad y el ideal de pureza” del fin de siglo. (Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1998, versión castellana de María Teresa Martínez, pp. 91-121)

La mística teoría, la misteriosa clave de las ceremonias y las fastuosidades sagradas, evocaban en Miguel confusos recuerdos de noches de Oriente en que manchara su alma de lodo y sangre, de raras ceremonias y misteriosos ritos con que, en los suburbios de París y Londres, intentara vivir las trágico-grotescas páginas de *Là-Bas*. (p. 78) ³⁵⁴

Miguel se deleita en sus meditaciones pesimistas sobre la corrupción y la miseria humanas, como el héroe de Huysmans:

¡La atroz miseria de la vida terrena en que no había un sentimiento casto, en un pensamiento puro; donde todo era lujuria, concupiscencia y vanidad! El género humano entero se le presentaba como una piara, revolcándose en las inmundicias de un muladar. ¡Mundo, demonio y carne! (p.128)

Y evocará las escenas atroces del martirologio y las visiones de santos tentados por la Lujuria con la crudeza de las *novelas de la conversión* del escritor francés:

[...] el despertar de su carne, de su carne infame y miserable que poblaba de visiones nefandas sus noches de anacoreta; los atroces martirios con que procuraba vencer al enemigo; las flagelaciones que convirtieron su cuerpo en una enorme llaga purulenta, fétida, mal oliente, y por fin las escenas de horror alucinante.. (p. 145) ³⁵⁵

³⁵⁴ El vínculo existente entre religiosidad y erotismo había sido explicado por Huysmans en *À rebours*, libro que contiene en germen todos los elementos de su obra posterior. Así lo explicaba Des Esseintes:

En faisant naître un idéal extrahumain dans cette âme qu'elle avait baignée et qu'une hérédité datant du règne de Henri III prédisposait peut-être, la religion avait aussi remué l'illégitime idéal des voluptés; des obsessions libertines et mystiques hantaient, en se confondant, son cerveau altéré d'un opiniâtre désir d'échapper aux vulgarités du monde, de s'abîmer, loin des usages vénérés, dans d'originales extases, dans des crises célestes ou maudites, également écrasantes par les déperditions de phosphore qu'elles entraînent. (Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, op. cit. p. 148)

³⁵⁵ Las ideas de Blasco Ibáñez acerca de la religiosidad de las *novelas de la conversión* de Huysmans (*En Route*, 1895, *La Cathédrale*, 1898, *L'Oblat*, 1903) pueden ser trasladadas a Hoyos: "Quiso ser místico, por considerar el misticismo una aristocracia espiritualista."; su admiración por los místicos españoles se debe a que "A él sólo le emocionan los místicos que escribieron, [...] que, en su desprecio a las miserias terrestres, alcanzaron los últimos límites de la suciedad."; a Huysmans "El demonio de la lujuria le domina aún y perturba sus actos de devoto." (Vicente Blasco Ibáñez, *Estudios literarios*, en *Obras completas*, III, op. cit. pp. 1696-1701)

Ernestina, “convertida en una sombra melancólica que vagaba desorientada y vacilante por el enorme caserón..” llegará a obsesionar a Miguel como “un remordimiento vivo”. Revestida ahora con los encantos diabólicos de las bellezas fatales (“belleza ardiente, dolorosa e inquieta que moldearon la lujuria, el dolor y la locura..”), su proximidad turbará al asceta: “[..] sentía el contacto de la carne seca y ardiente, y aquel contacto le exasperaba, crispaba sus nervios.” (p.109) Asediado por ella, en un “escena trágica” que adapta la escenografía gótica y el angustioso patetismo de las novelas prerrománticas de Matthew G. Lewis (*The Monk*, 1796) y Charles R. Maturin (*Melmoth the Wanderer*, 1820), y las atroces celdas de tortura de Sade, Miguel flagelará el cuerpo de Ernestina con sádico placer, en una “pesadilla de sangre, de lascivia y de crueldad”:

La mano del vencido tropezó con el frío de las disciplinas y se apoderó de ellas. Los puntiagudos hierros zumbaron en el aire y cayeron sobre las espaldas de la faunesa. Ernestina saltó sobre su víctima, y lanzando un grito agudo, retrocedió un paso; otro golpe más fuerte, más brutal, la hizo caer al suelo y allí permaneció inerte, casi desnuda, sobre las losas, la cabellera destrenzada, formando nimbo de tinieblas el rostro de alabastro, tal la visión de un *Santo Abad* tentado por Satanás. Por el espectáculo de aquella desnudez excitando a Miguel, despertó su crueldad; el brazo implacable se alzó y las disciplinas cayeron nuevamente sobre el torso desnudo.

- ¡Toma, miserable mujerzuela, engendro del infierno! ¡Eres peor que una mona lasciva! ¿No querías amor, idiota? ¡Toma amor!

Los hierros caían feroces sobre las carnes, trazando azuladas layas. Ernestina se retorció como una poseída, lanzaba aullidos de dolor que se perdían en el horrísono de la tempestad e imploraban compasión. Los golpes redoblaban, brotó la sangre, y Miguel, asqueado, espantado de su obra, cogió a la infeliz por los cabellos, y arrastrándola hasta la puerta, la arrojó al pasillo. Después, enloquecido, volvió las disciplinas contra sí y comenzó implacable a flagelarse. Por fin, semidesnudo, rendido, anhelante, sudoroso y

En la tercera parte (“El dragón de las siete cabezas”) Miguel decide retomar el contacto con el mundo, y partirá a América, “con un adiós supremo a todo lo que significaba su pasado..” (p.146), como hicieron otros héroes decadentes que aspiraban a curarse de sus obsesiones viajando a países lejanos . Tras unos años, regresará convertido en artista de éxito, con

³⁵⁶ Las referencias a los suplicios de la carne son frecuentes en la obra de Hoyos, particularmente aplicados a sus vírgenes de sexualidad insatisfecha. Pero un cuadro como éste de *El retorno*, con descripciones explícitas de la flagelación, sólo es comparable a un episodio de *La domadora*, una de las novelas cortas de *El Pecado y la Noche* (1913). El escenario - insólito en Hoyos - es un paisaje polar, el del mar ártico y sus montañas de hielo: "Una paz suprema, una paz de mundo muerto, una paz de cataclismo que dormía en las aguas quietas, en el cielo blanco, en el sol que se extinguía y en el muro infranqueable de hielos.." (p. 214); sin embargo, es el adecuado al carácter de la millonaria rusa Vanda Orloff, caprichosa y cruel, hermana de las sádicas María Montaraz y Tina Rosalba, que combate su fría sensualidad viendo correr la sangre de sus víctimas: "Vanda Orloff, tendida en el seudolecho de almohadones y pieles, contemplaba impasible el martirio de su víctima.[...] A cada golpe del látigo, que repercutía en un aullido desgarrador, angustioso, del mártir, sus ojos fulguraban, en sus labios vagaba una sonrisa de sádica voluptuosidad, y su mano, fina y menuda, crispábase sobre la noble cabeza de Azor, el danés favorito." (p. 200) Con la lectora Georgette Lebrune, se complace escuchando *La Agonía* de Lombart, "aquel libro lleno de magnífica crueldad con que recreábase el espíritu cansado de la millonaria." (p. 200) El objeto de la flagelación es un joven marinero que evoca la belleza lacerada de un San Sebastián: "Desnudo de medio cuerpo para arriba, sus carnes se amorataban con el frío espantoso del crepúsculo ártico, y el látigo, al caer, dejaba hondos surcos azules. Tenía las manos atadas a un palo del buque, y la cabeza, pequeña y bien hecha, doblada sobre el pecho." (p.198) Hoyos se inspira en las flagelaciones de Sade, integrando la larga nómina de fervientes seguidores del “divino marqués”: Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*; Villiers de l'Isle-Adam, *L'Incomprise*, en *Contes Cruels*; Albert Samain, "Le fouet", *Au jardin de l'infante*; Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*. *Le temps retrouvé*. Vanda Orloff pertenece al tipo de la "belleza eslava" que se pone de moda con el decadentismo, equiparable por su crueldad a "aquellas princesas legendarias que asombraron al mundo con la magnificencia de sus crímenes." (p. 201) Pudiera haber sido la Salomé pintada por Moreau: "Tal vez con la tiara de oro y pedrería aprisionando la cabellera pálida, y los senos desnudos bajo los collares de perlas, de ópalos, de topacios, de peridotos, de turquesas y esmeraldas, hubiese pedido la cabeza del Bautista para beber en sus labios el veneno de la voluptuosidad y de la muerte." (p.201) Como el protagonista de *La légende de saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert y el Joseph de *Le journal d'une femme de chambre* de Mirbeau, encontraba un placer morboso martirizando animales: "Ya de niña, su mayor placer era martirizar á los pájaros, á los perros, á todas las bestezuelas familiares." (p.201) Y como tantas heroínas de Hoyos acabó sintiéndose "presa de una lascivia taciturna y cruel, que la poseyó como un maleficio diabólico." (p.201) Esta maldición se materializa en un "destierro" simbólico: Vanda emprende un viaje por todo el mundo -léase el de la lujuria-, a bordo de un magnífico *yacht*, el *Afroditia*, en cuya proa podría ir colocada la alegoría del Diablo ("el espíritu de fornicación y el espíritu de destrucción") de Flaubert: "Como fantasmagórico barco de maldición, el flotante palacio, en una pesadilla de sangre, de lascivia y de muerte, vagaba por los mares polares, ó mecíase sobre las azules ondas de las aguas del trópico, entre atroces aullidos de dolor que se perdían en la inmensidad de la noche, sangrientas voluptuosidades y horas de tedio anonadante." (p. 202) Son frecuentes en Hoyos los personajes que huyen de su país por culpa de "sombrias historias", como el marqués del Valle ("con la experiencia de sus doce años de viajes, impuestos por no se qué historias de sadismo..", *Madame D'Opporidol*, *op. cit.*, p. 268); otras veces, el viaje tiene tintes lúgubres y de pesadilla, como el de Helena Fiorenzio a China (*El monstruo*), aspiración de un ideal erótico impregnado de exotismo localizado en Oriente, lejos de los modos y gustos occidentales; en otras ocasiones, el viaje lo motiva la búsqueda de un placer más frívolo, antídoto contra el *ennui*, que gusta de lo pintoresco, del color local, como le sucede a la rica aventurera Aglavina Kandy en su viaje a España: "Ella había venido aquí á hacerse amar de un toreador, a danzar un bolero en un patio de Sevilla y á ver bailar el fandango y la cachucha, entre naranjos, reclinada sobre el pecho de un lidiador vestido de oro y con los dedos manchados aun por la sangre del último miura." (*Estocadas y zapatetas* (1916), *op. cit.*, p. 6). El episodio de la violación de Vana por los marineros y la escena final de canibalismo sólo admite la comparación, por la acumulación de horrores, con el Mirbeau de *Le jardin des supplices*.

un estilo “muy a lo Rodin”, para finalmente quitarse la vida con un revolver tras sentirse poseído de nuevo por la lujuria:

El escultor, lívido, los cabellos erizados y los ojos fuera de las órbitas se había puesto de pie, y con las manos crispadas dió un paso hacia los niños que se destacaban junto al piano como dos eucarísticas azucenas. (p. 160)

2

Carlos Frontera, el protagonista de *El remanso* (1920), es otro de los elegantes viajeros de Hoyos: “joven, apuesto, millonario y cubierto de gloria.” Compositor de vida turbulenta sacada de “un novelón por entregas”, se había visto involucrado en un “sombrio drama de espionaje”, en el que “había mezclado unos granos de escándalo al aura de gloria.” Su carácter revela el *snobismo* del inestable héroe moderno, con veleidades de hombre de acción y de asceta contemplativo: “Toda su vida había sido un desnivel entre un anhelar de églogas y la turbulencia del batallar insaciable por el placer y la gloria.”³⁵⁷

³⁵⁷ Antonio de Hoyos y Vinent, *El remanso*, op. cit. pp.12 y 13. Los “retiros” de Carlos Frontera son una parodia de los de Barrès (“Ah! l’attrait de l’irréparable, où toujours je voulus trouver un perpétuel repos: au cloître, quand je me vouais à l’imitation de mes saints..”, *Un homme libre*, op. cit. p.203):

Antes de la guerra, la mentira de paz y de reposo que le era menester, aquella égloga que tenía algo de las convencionalidades pastoriles del Trianon del siglo XVIII, sabía bien dónde hallarla; refugiábase en una estación de las montañas suizas o a orillas Leman o del Lago *maggiore*, o iba a Venecia o a Nápoles o a una muerta ciudad belga, que eran como una Tebaida para su espíritu... una Tebaida *con todo el confort moderno*, donde se hacía *sport*, se bailaba, se vestía uno tres veces al día y se leían *Las Moradas*, de la Madre Teresa de Jesús, o a los versos de Fray Luis o las máximas de Nietzsche o Schopenhauer, mientras se saboreaba el té en una butaca de las terrazas contemplando vagamente distraído las carreras de canoas automóviles y los vuelos de los hidroplanos, y escuchando las notas de *La viuda alegre* que desgranaban los violines tziganos. (pp. 8 y 9)

En *Las cerezas del cementerio*, el alma de Félix Valdivia se debate en “este tránsito de la paz campesina a la trabajosa ansia de la quimera.” (Gabriel Miró, *Las cerezas del cementerio*, op. cit., p.94)

Apremiado por la crisis de la guerra mundial ³⁵⁸, “era preciso o huir a Oriente o refugiarse en España..”, donde poderse liberar de una obsesión “que tenía algo del monótono martillar de las jaquecas que enloquecieron a Rollinat, el poeta de *Las Neurosas* [sic].” (p. 10)

En su viaje por España, “Burgos le tentó como una evocación de la vida remota, de sus antepasados heroicos y magníficos..” (p.12); pero allí, “no podía saborear sus impresiones [...] hacer valer sus placeres y sus epicúreas satisfacciones [...] la sensación ascética perduraba fuera de los monumentos evocadores..” (p.12); en Ávila, “la maravillosa urbe muerta ponía en su alma pensamientos macerantes, sus murallas le ahogaban, el paisaje yermo le atormentaba como un cilicio. Tampoco El Escorial fué lo que hubiese querido, la página de Lorrain o de Catulo Mendes.” (p.12) El paisaje de Toledo evoca el de D’Annunzio en *Forse che sì forse che no*, traduciendo “la convulsión brutal del paisaje geológico”:

Ahora, desde aquel inconcebible mirador en que las casas de la Imperial Toledo se detenían temblorosas, vacilantes, sosteniéndose las unas a las otras en absurdos equilibrios antes de arrojar en el abismo que formaba por aquel lado la montaña cortada a pico sobre el profundo barranco por donde corría el Tajo, veía la convulsión brutal del paisaje geológico. Era primero como una cúpula enorme, muy baja, toda de un gris ceniza derrumbada al horizonte en enormes moles opacas y algodonosas que espachurraban unas montañas rocosas, agrietadas y torturadas en el inverosímil espasmo de la piedra sacudida por no sé qué oscuro cataclismo. Érase un paisaje mineral, calcinado, reseco, todo erizado de rocas pardas y puntiagudas, un paisaje de desolación lunar, pero de un horror cocido de recientes igniciones. Y por el paisaje resbalaba el río

³⁵⁸ La imagen de “el mundo arrasado y unos millones de muertos” y el fin de la civilización (“Nuestra civilización muere! ¡Han destrozado Europa!”) es evocado a través de “la profecía del poeta” de *Cantos de vida y esperanza* (1905): “¡El mundo tan bello devastado así por aquellas nuevas hordas del Atila de Berlín! Los bárbaros camino de la divina Lutecia! ¿Recordaba la profecía del poeta?” (*El remanso*, p.22)

ocre a veces de metal gris, a veces descompuesto por no sé qué sulfúreas emanaciones que lo rielaban de aceros en fusión con reflejos verdes, violetas y anaranjados. (pp. 100 y 101)

Pero la visión de la ciudad como símbolo de ascetismo y muerte (allí “siento la ansiedad de otra vida más ruda y fuerte, de una vida en que el alma fuese todo y los sentidos nada..”, p. 104), está tomada del Barres de *Du sang, de la volupté et de la mort*:

[...] nadie pensó para nada en *aquel otro Toledo*, en aquella urbe muerta, perdida en una cumbre árida, áspera, sin cordialidad, hostil casi, en aquella urbe hecha para sentir crepitar los leños de las hogueras en que ardían los herejes, oler el atroz hedor de las carnes chamuscadas, ser teatro de feroces asaltos, ver sus almenas coronadas de tronchadas cabezas, o asistir muda de asombro al desfile de los cortejos litúrgicos más bellos y suntuosos que todos los que condujeran y acompañaran a los Césares, a los Faraones, a los Dioses y a las heroínas de la antigüedad a través de los desiertos jalonados de templos, de palacios y pirámides. Fué él [Frontera] quien busco aquel refugio, el que, harto de la trivialidad de la excursión, anheló el contacto con el paisaje bravo y ascético, donde como la Esfinge y la Quimera flaubertianas dialogasen su espiritualidad y su epicureismo. (p. 102) ³⁵⁹

³⁵⁹ Para Barrès, “Ainsi secrète et inflexible, dans cet âpre pays surchauffé, Tolède apparaît comme une image de l’exaltation dans la solitude, un cri dans le désert..”, donde se imponen “des associations d’idées sur la solitude, la mort et la beauté”, que invitan a meditar sobre los resplandores de la decadencia: “O lumière! splendeur sur la ruine de cette antique métropole!”; “Tolède [...] glisse jusqu’au fleuve avec les décombres de ses palais mêlés à ses ordures..”; “Un abattoir, une prison sous une splendeur de lumière qui impose partout le silence, voilà bien la ville espagnole essentielle.” (Maurice Barrès, *Un amateur d’âmes*, en *Du sang, de la volupté et de la mort*, op. cit. pp. 32 y 33)

En un tono más melancólico, Bécquer había relacionado Toledo con el motivo de las civilizaciones desaparecidas:

Estaba en Toledo; en Toledo, la ciudad sombría y melancólica por excelencia. Allí, cada lugar recuerda una historia, cada piedra un siglo, cada monumento una civilización; historias, siglos y civilizaciones que han pasado, y cuyos actores tal vez son ahora el polvo oscuro que arrastra el viento en remolinos, al silbar en sus estrechas y tortuosas calle. Sin embargo, por un contraste maravilloso, allí donde todo parece muerto, donde no se ven más que ruinas, donde sólo se tropieza con rotas columnas y destrozados capiteles, mudos sarcasmos de la loca aspiración del hombre a perpetuarse, diríase que el alma, sobrecogida de terror y sedienta de inmortalidad, busca algo eterno en donde refugiarse, y como el náufrago que se ase de una tabla, se tranquiliza al recordar su origen. (Gustavo Adolfo Bécquer, “Cartas literarias a una mujer”, en los “Apéndices” en prosa de la edición de José Carlos de Torres de las *Rimas*, Madrid, Castalia, 1984, p.239)

De Pío Baroja (*Camino de perfección*) y Azorín (*La voluntad*) son las sombrías impresiones surgidas del paseo por la ciudad crepuscular:

Los vericuetos en cuesta, las piedras, las casuchas a medio desplomar, el olor de las inmundicias, la fetidez que salía de las viviendas, las mujeres desgredadas y sucias, los puercos mocosos que corrían pidiéndoles *perras*. (p.109)

Y el episodio de la visita de Frontera a la iglesia de Santo Tomé para ver *El entierro del Conde Orgaz*, donde descubre que lo que le distingue de sus antepasados es la falta de voluntad y de fe:

- Una fe! He ahí el secreto de la obra de todos aquellos hombres; creer, creer en algo, en Dios, en sí, en los otros...

- Nosotros somos demasiado fríos y especulativos, somos demasiado analíticos.. (p.111)
360

El remanso es también la novela donde Hoyos expresa abiertamente su opinión sobre Felipe Trigo, a través de Dalmón, “el gran novelista erótico, implantador audaz del género en España”:

De un solo salto había conquistado la gloria con su novela *Las dulces nenas*, una novela de un intenso erotismo cálido y humano. Las gentes no vieron en ella sino la parte atrevida, las audacias, los desplantes de despreocupación; él mismo, después, siguió la pauta señalada allí y aun escribió tratados de psicología, de filosofía y de fisiología, en que trató de cimentar su escuela. Una legión de discípulos le siguió; elevaron las audacias al rojo fuego, las escenas naturalistas en los libros nuevos, convirtiéronse en groseras, en obscenas, en lúbricas, en pornográficas, pero nadie alcanzó el éxito del precursor. (p. 26)

³⁶⁰ Azorín confiesa que “Toledo es una ciudad sombría, desierta, trágica, que le atrae y le sugestiona..”, en donde aflora la voluptuosidad del pecado de los pueblos católicos (“¿Qué más pueden desear? Tienen la felicidad de la Fe, y como son católicos y sienten horror al infierno, encuentran doble voluptuosidad en los pecados que a los demás mortales, escépticos de las chamusquinas eternas, apenas nos enardecen.” (*La voluntad, op. cit.* p.208)

En la que era su mejor novela erótica, Dalmón introducía el motivo de las candidas heroínas, primas menores de la joven infeliz y perseguida de los enciclopedistas del XVIII y del romanticismo, de donde el propio Hoyos había tomado el modelo para las protagonistas de sus primeras novelas:

Dalmón había puesto allí [...] la ternura conmisericordiosa por las pobres mujercitas a merced de los machos egoístas y crueles, sin armas, sin defensa, ignorantes del mundo y de la vida, candidas hasta en sus ingenuas perversidades. (p. 26 y 27) ³⁶¹

El motivo principal de la refutación de Trigo es el mismo que provocó el distanciamiento de Coloma. El marqués lo explica por boca de Carlos Frontera y de Gil de Hernán, “un poeta de alma exquisita, que se pretendía el Maeterlinck español”:

Después del triunfo resonante, agotadas ediciones y ediciones, disputada su firma con ahínco por los editores, dejóse arrastrar y, aun repito, quiso cimentar su obra, extraerla una filosofía cuando, como sucede siempre en la vida, la filosofía se desprendía de la obra en vez de tener ésta su génesis en aquella. Su creación no era la aplicación de una moral a la realidad, sino las deducciones de ella en el campo moral. (p. 27)

En *El remanso* se pone de relieve las finas dotes de Dalmón-Trigo en el análisis de la pasión amorosa; pero, también se censura las arbitrarias “mixtificaciones” en que le hizo incurrir el afán reformador de sus novelas:

Frontera pensó con melancolía en todas aquellas mixtificaciones con que el gran novelista, tan profundo psicólogo, sin embargo, se engañaba a sí mismo, en aquella

³⁶¹ Del tipo femenino de *Las ingenuas* (1901) o de *La Altísima* (1907) de Felipe Trigo, mezcla de ingenuidad y perversión, nacen las jóvenes candidas e inexpertas de las novelas juveniles del marqués (*Mors in vita*, *Frivolidad*, *Bohemia triste*, *La Decadencia*), y las hijas de Dalmón de *El remanso*, entre las que se debate la pasión de Frontera: “¿era realmente a Beatriz a quien amaba o a aquella pobre Glorita, ingenua y libertina, que vivía en las páginas de la novela maestra?”, que “no tenía nada de aristocrático, ni nada de rara, ni de boticellesco, ni de primitivo.” (p.92)

arbitraria deformación de la realidad que tarde o temprano le llevaría a la catástrofe. Félix Dalmón soñaba otra vida, una vida más individualista, ruda y fuerte que libertase a todos del ajeno yugo. (p. 69) ³⁶²

Para Frontera, “cuando un autor echa mano de postulados filosóficos y psicologías confusas, es porque ya no se le ocurre nada.” (p. 95) De ahí que, con la imagen de fondo del suicidio de Dalmón -signo de sus aspiraciones frustradas (“extraño novelista que había de poner, tiempo después, fin a *su* novela con un tiro..”)-, el artista, en medio de sus meditaciones acerca de cómo debe ser “la novela perfecta”, traiga a colación dos de sus máximas predilectas: una, expresada por un personaje de Anatole France: “Su obra de arte es inconsciente; el artista crea su alma como la madre de Aspasia creó *su* Aspasia..”; la otra, de Oscar Wilde: “Unos viven la obra que no supieron escribir, y otros escriben la obra que no supieron vivir.” (pp. 71 y 72) En definitiva, las ideas de Frontera sobre la novela ratifican el credo estético del marqués, que se mantendría prácticamente invariable durante toda su vida:

Toda la utópica quimera de crear nuevas modalidades en la novela me parece un absurdo. La novela es una representación de la vida y no cabe trastocar o mixtificar las cosas. Claro que el objeto puede ser muy vario, y claro también que la visión como

³⁶² Cansinos Assens señaló que la obra de Hoyos era “el reverso de la sana novela erótica a lo Trigo”, un ejemplo de “obscenidades y teratologías” que poco tenía que ver con la pedagogía amorosa de Felipe Trigo:

En la amplia floresta erótica del maestro Trigo, que permanece siempre confinado en los dominios de lo normal - su traducción de *El barón de Lavos* constituye una excepción - Antonio de Hoyos ha acotado un bosquecillo para que las aberraciones celebren su fiesta literaria. Sus obras más intensas, como *El monstruo*, *El caso clínico* y *El martirio de San Sebastián*, toman sus argumentos de los tálamos anormales. La obra de Felipe Trigo es una larga campaña contra los prejuicios sociales. La obra de Hoyos es la glorificación estética del pecado. (Rafael Cansinos Assens, *Poetas y prosistas del novecientos*, op. cit. p.230)

El sino trágico de los personajes del marqués, dominados por la pasión y sin esperanza de redimirse, antítesis de los “héroes positivos” de Trigo, se refleja en heroínas fuertes y decididas, “âmes fortes” como Beatriz, que sucumben al primer contacto con la vida: “¡Pobre nena sabia! Pobre *varona* fuerte, armada como una Minerva para la vida y que al primer gesto de rudo valor, al primer desplante de majeza, al relucir de la sangre, sentía palpitir su corazón!” (*El remanso*, p.96)

subjetiva puede ser de muchas clases, pero la índole del fondo de condensación o plasmado será igual. Si es de otra manera, será: un poema, si poético; un ensayo, si filosófico; un curso de conferencias, si social; pero no será una novela. (*Sacerdocio*, op. cit. p. 8)

3

En los preliminares de la siguiente novela, *Las lobas del arrabal* (1920), Hoyos se sitúa, una vez más, en contra de las “mixtificaciones” que, a su juicio, habían desvirtuado el concepto de la novela como género literario que aspira a ser una representación de la vida. Si antes había reprobado el modo en que Zola, Coloma y Trigo habían llevado a la novela a una “arbitraria deformación de la realidad”, con aditivos morales y sociológicos que enturbiaban las imágenes del espejo de Stendhal; ahora, denuncia la falsedad de la novela idealista, que, escrita en “la torre de marfil”, eludía el contacto con la realidad, negaba el valor de la experiencia, y pervertía, con la defensa de un arte “cerebral” y de exquisita frialdad, la naturaleza instintiva del ser humano. Cuando explica la manera en que ha sido escrito su libro, advierte de que:

[...] falta en él lo que han dado en llamar arte exquisito; no está escrito en la torre de marfil, sino en plena calle. La torre de marfil, ni era torre ni de marfil; era una mixtificación.³⁶³

³⁶³ Antonio de Hoyos y Vinent, *Las lobas del arrabal*, Madrid, Biblioteca Hispania, [1920], p. 13

A juicio de Hoyos, la escisión con la vida provocada por las veleidades idealistas del *fin de siècle* habían conducido al novelista -y al artista en general- a un abismo insalvable, que, aislándole espiritualmente en la cárcel del “yo”, le forzó a tener una “visión convencional de las cosas”, interpretando la realidad mediante mecanismos complejos que reducían la obra artística -y también la novela- a una estéril “fórmula de arte”. Por tanto, para devolver a ésta su vitalidad, debía reivindicarse un compromiso absoluto del artista con la realidad, basado en la experiencia directa, que le permitiera *vivir* para poder *escribir* sobre ella; con un enfoque narrativo que revelase su sentido inmanente (que, en el fondo, no es otro que el de la novela realista, si bien con un propósito distinto al de ésta.)³⁶⁴ Además, el

³⁶⁴ Como los genuinos escritores realistas, Hoyos quería que la novela fuese un análisis de la vida que reflejase su sentido inmanente - aunque la visión estuviera condicionada por su peculiar carácter. Su propósito no es otro que el de la estética de la revelación de Octave Mirbeau: “[...] obliger les aveugles volontaires à regarder Méduse en face.” En *Le Calvaire* (1886), Mirbeau ilustra esta idea en una conversación de Jean Mintié y su amigo el pintor Lirat:

- Je commence une série d’eaux-fortes... vous verrez... Une femme toute nue, qui sort d’un trou d’ombre, et qui monte, portée sur les ailes d’une bête... Renversée, les cuisses maflues, avec des plis gras, des bourrelets de chair ignoble... un ventre qui s’étale et qui déborde, un ventre avec des accents terribles, un ventre hideux et vrai... une tête de mort, mais une tête de mort vivante, comprenez-vous?... avide, goulue, tout en lèvres... Elle monte, devant une assemblée de vieux messieurs, en chapeau haute forme, en pelisse et cravate blanche... Elle monte, et les vieux se penchent sur elle, haletants, la bouche pendante et baveuse, les yeux convulsés... toutes les faces de la luxure, toutes !...

Se campant devant moi, avec un air de défi, il poursuivit:

- Et savez-vous comment j’appelle ça ?... le savez-vous, dites ?... J’appelle ça l’*Amour*, mon petit Mintié. Hein ! Qu’en pensez-vous ?...

- Cela me paraît trop symbolique, hasardai-je.

- Symbolique !... interrompit Lirat... Vous dites une bêtise, mon petit Mintié... Symbolique !... mais c’est la vie !... (Octave Mirbeau, *Le Calvaire*, Paris, Albin Michel Éditeur, 1925, p. 170)

Respecto al arte de novelar y al modo como debe aparecer reflejada la realidad en la novela, el método de Hoyos recuerda la “gran plataforma móvil” con la que Proust explicaba el estilo narrativo de Flaubert: el propio Hoyos comparará los episodios de sus novelas con la secuencia de imágenes del cinematógrafo. Pese a que compartiera con Proust la aversión por las “teorías” explícitas en la novela y valorara positivamente el conocimiento aportado por la vida frente al absolutismo del arte, la realidad de *À la recherche du temps perdu* atribuía una “profundidad” a la experiencia que trascendía la esencia de las imágenes de la novela realista:

La realidad que se trataba de expresar residía, ahora lo comprendo, no en la apariencia del tema, sino en una profundidad en la que esta apariencia importaba poco, como lo simbolizaban aquel ruido de una cuchara contra un plato, aquella rigidez almidonada de la servilleta, que fueron más valiosos para mi renovación espiritual que tantas conversaciones humanitarias, internacionalistas y metafísicas. [...] Algunos pretendían que la novela fuera una especie de desfile cinematográfico de las cosas. Esto era absurdo. Nada más lejos de lo que hemos percibido en realidad que semejante vista cinematográfica. (en el álbum de Rafael Conte y Arturo Ramoneda, a la edición de Marcel Proust, *Por el camino de Swan*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 64 y 65)

escritor no podía tener reparos en mostrar la realidad en todos sus aspectos, incluidos los más crudos y violentos: la novela, configurada como un espejo, debía reflejar - junto a lo bello y lo noble - las más ásperas y turbias imágenes.³⁶⁵ Por todo ello, en los preliminares de *Las lobas del arrabal*, Hoyos proclama sin reservas “la demolición de las torres de marfil”, defendiendo la adhesión del artista a los llamamientos de la vida:

Decir arte exquisito es, o una mentira, o una redundancia. Todo es arte en la vida y todo es exquisito en el Arte. Ahora bien: sucede algunas veces que las gentes no pueden mirar el Arte a plena luz, crudo y violento como es, igual que no pueden mirar el Sol cara a cara, y entonces inventan una semiclaridad deformadora de todas las cosas. El que no tiene valor para ver las majas de los *Caprichos*, de Goya, acepta las majas de Fortuny; el que no comprende la atroz belleza de los enanos de Velázquez, se da por contento con los retratos de Madrazo.

La torre de marfil es la habitación de la mentira y de la mediocritud espiritual; no es *redimir* de vulgaridades, es *ignorar*. La torre de marfil es malsana y cobarde; su media luz presta una visión convencional de las cosas, su riqueza miente una fórmula de arte; como la medida de los valores es relativa, los que en ella se encierran se declaran genios a sí mismos; como los muros acallan los ruidos exteriores, atribuyen el desdén y la ignorancia a envidia. Para que el Arte sea arte es preciso vivirlo todo: el amor y el dolor, la pasión y el tormento, la gloria y la vergüenza; son precisas las apoteosis triunfales y las horas de oscuro ludibrio.

Hay que salirse a pleno campo y a pleno sol; derribar las puertas y ventanas de la marfileña prisión y escalar la montaña más alta; desde allí veremos que la torre no es más que una choza, y los que bullen en derredor nos parecen hormigas. (pp. 14 y 15)

³⁶⁵ En principio, nada de esto estaba en desacuerdo con los gustos esteticistas del marqués, ni desmentía el principio de la asimilación de la vida por el arte. No obstante, Hoyos era consciente del riesgo que entrañaba; se ve en su personalidad “novelesca”, reflejada siempre de forma irónica en los “alter ego” que desfilan por su obra:

La literatura resulta cosa malsana, que aplicada a la vida la deforma; no sirve más que para reflejarla, llegándose a la absurda paradoja de que en vez de reflejar la literatura a la vida, refleja la vida a la literatura. Sucede con ella como con un espejo: es inútil que con gestos violentos o melosos queramos que devuelva una imagen diferente; siempre refleja lo que frente a él se coloca. (Antonio de Hoyos y Vinent, *La bohemia londinense*, en *La Novela de Hoy*, Madrid, Imprenta Artística de Sáez Hermanos, Año IV, 243: 7-enero-1927, p.43)

Los sueños irrealizables del idealismo decadente fueron ilustrados por las novelas de Hoyos a través de la amarga frustración de sus héroes libertinos, seres de almas exaltadas donde duermen imposibles “quimeras”, que constatan el fracaso de la experiencia cuando, arrastrados por sus instintos lascivos y su “snobismo de lo vulgar”, toman contacto directo con la vida. La belleza fascinadora de sus ideales eróticos se torna entonces en “algo risible”, se disuelve en mueca irónica, gesto melancólico o burla grotesca.³⁶⁶ La perseverancia en los sustitutivos mentales de la pasión (“Rien de plus dangereux que nos appétits naturels et notre instinct..”, decía Barrès) ignora conscientemente una ley fundamental de la existencia: “el amor no es una realidad sino frente a la Naturaleza. Es el instinto de la especie; todo lo demás son sus astucias..”(“Del Amor que redime”).³⁶⁷ En consecuencia, el itinerario erótico de los personajes del marqués es la ilustración paródica de sus perversiones y de la tragedia implícita en su experiencia de la pasión amorosa. En último término, lo que el marqués hace en *Las lobas del arrabal* es contraponer la idealización laica del erotismo finisecular, y su ilícita interpretación del amor pagano, con la espiritualidad del amor cristiano, en un nuevo intento de devolver la primacía a los valores humanos y religiosos de la pasión amorosa:

³⁶⁶ La parodia del decadentismo toma tintes de burla grotesca en la descripción de los cenáculos “modernistas” españoles, pálidos reflejos de los europeos, como aquél de la tertulia de Pablito Gaitana, cuyos invitados, “todos, encantadores y lamentables, ridículos y magníficos, grotescos y dolorosos”, ilustran, con “aquellos trucos, las pueriles mixtificaciones, los vicios que eran gestos y los brocados que eran cretonas..”; retratos del fraude, la artificiosidad y el anacronismo de un decadentismo “atrozmente *demodée*, muy *novecientos*.” (*Las lobas del arrabal*, p.63) Véase Antonio Cruz Casado, “Modernismo y parodia en la narrativa de Hoyos y Vinent”, Guillermo Carnero (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas* (Córdoba, 1985), Córdoba, Excma. Diputación de Córdoba, 1987, pp. 399-407

³⁶⁷ Antonio de Hoyos y Vinent, *La curva peligrosa*, Biblioteca Hispania, Madrid, 1925, p. 23

Este es un libro cristiano en una triple concepción del amor, del deseo y de la voluptuosidad [...]

El cristianismo cambia la faz de las cosas, crea el espíritu en el deseo, el amor, y con él los celos y la necesidad de la correspondencia en el amor y el odio. [...]

Cuando el único fin de la vida es el placer, desde el momento en que somos inútiles para él la muerte es como tenderse a descansar. Si hay otra cosa después, la muerte es como un formidable salto en las tinieblas. (*Las lobas del arrabal*, pp.11 y 12)

La trayectoria religiosa de Hoyos permite establecer una analogía con el proceso de conversión al catolicismo de Huysmans. Las últimas novelas de Hoyos producen la misma sorpresa que sintió Remy de Gourmont leyendo las *novelas de la conversión* del autor de *À rebours*:

Yo creía que para él, lo mismo que para mí, el decorado del catolicismo no era más que un decorado. No viendo en la pompa litúrgica, más que un método de arte, un ambiente romántico, un arma de guerra contra la fealdad del naturalismo, estaba yo lejos de suponer que bajo el cortinaje de púrpura y oro buscaba Huysmans realidades dogmáticas.

368

Al igual que el asceta de *El retorno*, el protagonista de *Las lobas del arrabal* es presentado leyendo los libros “católicos” de Huysmans. Lorenzo aparece sentado en el diván de su despacho sosteniendo en sus manos *L’Oblat*:

Lorenzo alzó las pupilas de la página, de tal modo profunda, repleta y fastuosa que llegaba a hacerle daño, fatigando su atención, al igual que una vitrina demasiado llena y demasiado rutilante de gemas preciosas cansa y deslumbra a los ojos (p.82)

³⁶⁸ Fragmento recogido por Vicente Blasco Ibáñez en sus *Estudios literarios*, en *Obras completas*, III, *op. cit.* p.1696

Lorenzo alterna las lecturas de Huysmans con la de *Monsieur de Phocas* de Lorrain, sugiriendo la doble faceta, analítica e instintiva, de su temperamento. El conflicto íntimo de Lorenzo se manifiesta cuando el deseo le incita a deambular por la ciudad nocturna, “de altos muros herméticos y de desolados jardines”, convertido en “una bestia olfateadora.” Una irrefrenable curiosidad le obliga a detenerse a la puerta de un burdel:

Lorenzo Álvarez de Salazar, el gran escritor, detúvose un momento, oprimido de angustia, en la entrada del burdel. El hedor a miseria, a suciedad, a coles cocidas y a alcobas sin ventilación, invadía la escalera con una sensación opresora que le estrechaba la garganta y casi le ahogaba. Sentía deseos de retroceder, de salir al callejón lóbrego y silencioso, y luego de correr, de galopar bajo la luna lívida, hasta ganar otras calles llenas de luz y de gentes, donde tornara a ser él, donde el misterioso íncubo que se aposentaba en su cuerpo y le impelía en sed inextinguible, al través del silencio y la soledad, en busca de monstruosos espasmos, dejase paso al artista, frío, analítico, observador y escéptico, o al adolescente ferviente, enfermizo y apasionado. (p. 22)

Como le sucede a sus hermanos mayores de *La vejez de Heliogábalo* y *El árbol genealógico*, las taras hereditarias agudizan, en su sensibilidad sádica,³⁶⁹ el instinto de “ensuciar con barro el oro insultante de su blasón.” Lorenzo llegará a odiar la excepcionalidad de sus orígenes aristocráticos y su fama de escritor, gozando del placer del anonimato en los antros miserables de la ciudad:

¡Uno! Le gustaba la impersonalidad del pronombre indefinido, aquel convertirse en un número, como en la cárcel o el hospital. ¡Un número! He aquí su gran deseo: tornarse en algo anónimo hecho para sumarse a otros; alejarse de aquel personalismo que

³⁶⁹ “[...] evocaba el linaje de locos, monomaníacos, de invertidos, de monjas enfermas de ninfomanía, de guerreros refinadamente crueles, de frailes fanáticos y visionarios, martirizadores de herejes.” (*Las lobas del arrabal*, pp.54 y 55)

le destacaba de la multitud, que le mantenía siempre el duque de Moracha, guardándole, pese al desprestigio, del desdén de *los suyos*, el gran escritor que comenzara a cimentar su fama, que le consagrara artífice exquisito y que, traducido al inglés, al francés y al italiano, corrió el mundo salvándole, gracias al Jordán purificador del arte, del desprecio y la vergüenza públicos. Además, lo bajo, lo abyecto, lo miserable, le hipnotizaba, le fascinaba, aprisionaba su voluntad como la glaciación viscosa de un reptil sujeta la atención de un niño. Sentía con una violencia física intensísima el hedor, la pegajosidad, la repugnancia de los parásitos, el temor al contagio de las enfermedades hediondas, la densidad del aire que como una atmósfera especial rodea a los miserables; pero en aquella misma violencia estaba una rara voluptuosidad que le atraía y sacudía sus nervios a trallazos. Bordear todos los abismos de vergüenza moral y todos los horrores de los males bíblicos, tenía el sabor, acre a su paladar, de un licor que embriaga sin placer y mata. Precisamente, cuanto mayor era su triunfo, más grande era la necesidad de abyecciones. (p. 23 y 24)

A la vuelta de sus aventuras nocturnas, Lorenzo se refugia en la atmósfera confortable y suntuosa de su despacho; y, tumbado en su diván, contempla un misterioso navío que cuelga del techo:

[...] la carabela enana bogaba como el velero de Poe o como el buque fantasma wagneriano, como una de esas misteriosas barcas que se perdieron en negros mares de muerte y olvido. (p.41)

La faceta sensual de su carácter le hace pensar, como un hombre de los tiempos paganos, que “La lujuria es juventud, alegría, energía, vida..” (p.89); admira “las pasiones rudas y primitivas”, lo que suscita la antipatía de su prima Mencía, a la que la “idea del macho causábale sensación de asco, de malestar casi físico..” (p.88), debido a “aquel otro pecado de fin de raza.” Como en el *Des Esseintes* de Huysmans, su “vago misticismo” de artista no es otra cosa que “un monstruoso disfraz de fraile poseído del

demonio, debajo del que cabían todos los pecados y todas las abominaciones.” (p.99)

En la tenebrosa soledad de “mundo sideral” de uno de sus paseos nocturnos, la intensidad de las ensoñaciones lascivas de Lorenzo es tan grande que la “realidad interior” de las imágenes oníricas se confunde con la realidad exterior de los actos y las sensaciones físicas, resucitando, como un eco siniestro, las excentricidades y las experiencias terribles del duque de Freneuse en *Monsieur de Phocas*: “c’est le vertige au bord du gouffre..”:

Todo era blanco y yerto, y por encima de la muralla de imaginarios cantiles un cielo líquido, inmóvil, se alumbraba de la muerta claridad del satélite. Lorenzo casi sintió el vértigo, la impresión del abismo abierto a sus pies, y fue tan fuerte la sugestión de la imagen interior que gesticuló y aún murmuró confusas palabras, obedeciendo a los hechos de su vida interna, como le sucedía algunas veces. (p.105)

Poco a poco, la noche comienza a poblarse de misteriosos seres, “como si saliesen de la tierra o surgiesen de las piedras o de las plantas, o se desprendiesen de las cortezas de los árboles.” (p.185) “Insensiblemente”, los pasos de Lorenzo le conducirán hacia los arrabales de la ciudad, “hacia las calles desiertas como avenidas sepulcrales..”, por donde deambulan las sacerdotisas de “la Venus vulgar”, formando extraña procesión, como la de las “farsas carnavalescas de los *caprichos* de Goya, en que unas muertes odiosas disfrazadas de ramera arrastran a un pobre hombre que se ha convertido en su presa.” (p.194) Lorenzo encuentra a unas prostitutas (“las Parcas de la fábula”), que le seducen con el relato de sus vidas magníficas y turbulentas: “la historia de Cleo [...] fue fabulosa y magnífica, digna de la

pluma de Flaubert.”³⁷⁰ Desmintiendo al Carlos Frontera de *El remanso*, Lorenzo no se sentirá atraído por los encantos de la millonaria Cristina Matilde, una mujer “conceptuosa y erudita como una Lucracia Crevelli”, de “divina belleza de Judith *boticellesca*”; ni por Preciosa Gómez, la “señorita Perversidad”, de belleza equívoca, como las que “se ven en las estampas ultramodernas”, y que, parafraseando a Rubén Darío, era “muy antigua y muy moderna, muy siglo XVIII”, nueva encarnación de la femineidad corruptora: “ella impulsábale a gustar todos los frutos, a arriesgarse en todas las sombras, a buscar el escalofrío, la sensación ante todo.” (p.261) Por contra, Lorenzo amará a la prostituta, una *beauté de haillon*, con un “deseo inmenso, porque era puramente sensorial, porque no había en él nada de psicología, ni de espiritualidad.” (p.196), enseñando al escritor que la pasión es una manifestación primigenia, un impulso natural que se opone a la reflexión del conocimiento. El tema central de las comedias de Lorenzo será entonces el triunfo de la pasión instintiva sobre el arte:

La lujuria es instinto; la voluptuosidad, arte; el instinto es siempre superior al Arte.
(p.231)

³⁷⁰ Aunque la historia de la prostituta evoca la visita de la reina de Saba a San Antonio y la belleza extraordinaria de Salammô, el interés por su biografía y por la vida de los lupanares (como en *El vampiro*, *El martirio de San Sebastian*, *El secreto de la ruleta*) está inspirado en la descripción que hace Flaubert en *Novembre* (1842) de las “passions terribles” y la alegría lúgubre de los prostíbulos:

À voir cette femme si triste dans la volupté et dont les étreintes mêmes avaient une joie lugubre, je devinais mille passions terribles qui l’avaient dû sillonner comme la foudre à en juger par les traces restées, et puis sa vie devrait me faire plaisir à entendre raconter, moi qui recherchais dans l’existence humaine le côté sonore et vibrant, le monde des grandes passions et des belles larmes. (Gustave Flaubert, *Les Mémoires d’un fou*, *Novembre*, *Pyrénées-Corse*, *Voyage en Italie*, op. cit. p.168)

Las peripecias de Cleo sirviendo en una casa (“[...] chocáronle las figuras encontradas en sus trabajos..”), donde parecía “flotar siempre una lascivia pastosa y pegajosa”, recuerdan las aventuras de la Céléstine de Octave Mirbeau en *Le journal d’une femme de chambre*.

Y en lógica consecuencia, nacerá en él el miedo a la catástrofe, viviendo con la angustia de encontrar “un rincón divino, un jardín de los suplicios”, con el oscuro convencimiento de que, de forma fatal, “su vida magnífica, casi fabulosa, iba a acabar allí, en un tejat lejano, en el barro y el estiércol..” (p.301), como vaticinaba el Gromentz de Lorrain para “les âmes libérées de la chair..” ³⁷¹

4

En *La curva peligrosa* (1925) Hoyos reflexiona sobre los peligros que entrañaba el enfriamiento de las pasiones y el debilitamiento de la fuerza vital del deseo en el hombre “ultracivilizado”, que decide servirse, sin ningún límite moral, de una “alta mentalidad”, con la que combatir el tedio que nace del “vacío atroz” de la vida. Frente a la vida entendida como un “analyser sans trêve”, que permitía controlar libremente las emociones y la energía incontrolable de los deseos - como afirmaba Barrès: “je les ferai réapparaître à volonté.”-, y así, poder alcanzar “un perpétuel repos”, Hoyos, en las meditaciones y aforismos preliminares de la novela, sostiene la idea

³⁷¹ - Parfaitement. Je n'admets que les âmes libérées de la chair; nous ne sommes qu'un tout. Celles qui vivent leur vie, sont les fortes, car elles sont dans la réalité de l'instant. Celles-là, dans l'élan des germes et des sèves, volent, emportées au-dessus des conventions humaines...

- ... Comme l'écume des vagues sur les quais d'un port, pour y finir dans le scandale et dans la boue; tels les flocons neigeux d'une bourrasque parmi les vidages et les ignobles déchets des darses. (Jean Lorrain, *Fards et Poisons*, op. cit. 287)

Como afirma Bourjac, el castigo implacable de “Les marginaux du sexe” de Hoyos revela “une volonté d'autodestruction que les psychoanalystes qualifieraient d'expiatrice” :

Enfin, il met en scène une série de monstres goyesques, de vieilles pierreuses rongées de syphilis qui, selon un mot de Jean Delumeau, assurent une véritable “pastorale de la peur” à l'endroit du péché de chair. Parques et Euménides enveloppées de haillons rebutants, elles rappellent que le terme du voyage à Cythère, c'est l'enfer sur terre, les souffrances de maladies vénériennes, la misère, l'hôpital et la Morgue avant la damnation éternelle. Tous ses pécheurs meurent, comme Don Juan, sans confession. (Marie-Stéphane Bourjac, “Un romancier de l'éros dolent”, Antonio de Hoyos y Vinent”, *Sémiologie de l'amour dans les civilisations méditerranéennes*, op. cit. p.74)

contraria: “Los hombres de voluntad creen que dirigen la vida, cuando es la Vida la que les dirige a ellos.” ³⁷² La vindicación de la pasión como impulso esencial de la vida (“Para *llegar* hace falta el impulso inicial. Como la bala o la flecha, es preciso que vayamos rectos, rápidos, inconscientes y seguros a nuestro fin.”) y la constatación permanente de su poder absoluto, le permite a Hoyos poner en evidencia las contradicciones de las “âmes fortes” del decadentismo, cuestionando severamente el éxito de sus héroes nietzscheanos en el terreno del amor:

La persona más inteligente, más noble, más bella y más armoniosa, física y mentalmente, pueden sentir desdén por otra, reconocerla fea, ruin, necia, vulgar, insignificante y, sin embargo, *desearla*.” (p.24)

La causa de la tragedia del hombre moderno está en el “artificio” con que envuelve los acontecimientos de su vida sentimental, estando obligado a ser a la vez “espectador, tramoyista y actor.” Así se explica el absoluto fracaso del protagonista de *La curva peligrosa*, que, al final de su “largo éxodo” por todo el mundo, descubre que el deseo ya no existe para él. El héroe de Hoyos es castigado por rebelarse contra una ley inquebrantable de la existencia que se asienta en la identidad de la vida y el deseo:

Vivir es arder en una llama, llama de fe, de amor, de voluntad ó de sufrimiento. (*El hombre que vendió su cuerpo al diablo, op. cit., p. 20*)

³⁷² Antonio de Hoyos y Vinent, *La curva peligrosa*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1925, p. 19

La ignorancia deliberada de esta norma (“Ignorar es no desear”, concluye Hoyos) es un signo fehaciente del “estatismo” de la muerte.³⁷³

Como les sucede a los “eremitas” de *El retorno* y *El remanso*, para el héroe de *La curva peligrosa* tampoco es posible el descanso, ni “el retiro” de la existencia. En él vemos ilustrada una de las enseñanzas morales aprendidas por el marqués en el *Kempis*: “no hay paz en el corazón del hombre..” Carlos abandonará el sereno reposo de la casa familiar, como “el hijo pródigo”, porque anhelaba “volar, irse, poner tierra por medio y vivir..”, para expulsar de él “el pensamiento de que *nada vale nada*, de la inmensidad del tiempo y el espacio y la brevedad atroz de la vida.” (p.54) Acompañado de Fuencisla, una hermana menor de “la musa errabunda” de Emilio Carrere, Carlos conocerá el ambiente sórdido de los prostíbulos de Barcelona, y paseará por el puerto “tratando de divisar cosas misteriosas y absurdas.” En París, convertido ahora en un “profesional del amor”, se dedica a “buscarse la vida, no con juvenil y rudo dinamismo, sino con un estatismo en que su única fuerza era una bizarra amoralidad, carente de

³⁷³ El castigo sufrido por la “rebelión” idealista del *fin de siècle* en su voluntad de dominar las pasiones, al margen de toda moralidad, está analizado en *La curva peligrosa* desde una óptica cristiana:

El primer mito cristiano, ya antes de crearse el mundo, fue la condenación de los ángeles rebeldes con Satán al frente. El ángel rebelde fue condenado para siempre por tener voluntad. He ahí la génesis del Cristianismo. No existe pecado, sino rebeldía. (p.35)

Las ideas eróticas de Hoyos son originales en la forma, pero no tanto en el fondo. A este respecto, véanse las sentencias de Abel Martín sobre la naturaleza del objeto erótico, con las que Antonio Machado expresaba la necesidad de un límite moral que compensase los desequilibrios de la conciencia del hombre moderno: “Pero es preciso poner freno, con la censura moral, a esta tendencia, natural en el hombre, a substituir el contacto y la imagen percibida por la imagen representada, o, lo que es más peligroso y frecuente en cerebros superiores, por la imagen creada. No debe el hombre destruir su propia animalidad, y por ella han de velar médicos e higienistas.” (Antonio Machado, “De un Cancionero apócrifo [1924-1936]”, en *Poesía y prosa*, II, *op. cit.* p. 681 y 682). En términos parecidos refleja Pío Baroja, a través del Luis Murgía de *La sensualidad pervertida* (1920), el conflicto sexual de la sensibilidad moderna: “En mis camaradas, el conflicto no tenía tantas proporciones como en mí, en unos porque el instinto sexual era normal, en otros porque su sensibilidad era tosca. A mayor instinto sexual y a mayor delicadeza, más dificultad en resolverlo.” (*La sensualidad pervertida*, *op. cit.* p. 526); por eso, Murgía piensa que “con el tiempo es posible que el amor tome un carácter fisiológico de necesidad y el idealismo siga otros derroteros puramente científicos o filosóficos.” (*ibid.* p. 669)

horror ni repulsión por nada.” (p.103) Conducido a la India de la mano de la princesa de Samarharlakand, una belleza exótica, con ojos de “reina fabulosa”, que, como las deidades orientales, disfrutaba de los espectáculos de “la fuerza de los gladiadores, de la gracia de las bayaderas y de la ciencia de Daniel..” (p.123), conocerá el Oriente remoto y milenario que describe el inglés Thomas Welcome en *Monsieur de Phocas*: el río Ganges y la ciudad de Benarés, la “mitología bárbara” de las religiones orientales, sus templos “monstruosos y magníficos” y las ruinas de “ciudades testigo antaño de lúbricas epopeyas de espantables castigos.” Allí, embriagado por “la atroz atmósfera densa y caliginosa, en la atmósfera quemante y al mismo tiempo espesa, de un mundo en formación..”, sentirá la exasperación del deseo, comprendiendo que “la paz milenaria era una mentira.” Y allí, presiente también el fracaso último de su viaje, compartiendo la misma sensación amarga de los anhelos frustrados que le quedaría al duque de Fréneuse al término del que emprende para curarse de su maleficio. En la última parte de su peregrinaje, tras el estallido de la Guerra Mundial, Carlos viaja a Rusia, donde conoce “los presidios rusos con su leyenda siniestra, los pueblos sórdidos y miserables, la vida famélica, roída de miserias y castigado por el *knut*” (p.215); será testigo del sacrificio de la familia imperial y de las crueldades de la revolución, presenciando el triunfo de la destrucción y “la explosión de los malos instintos.” Al final de la novela, regresará a su hogar natal, “arruinado, vencido, envejecido y triste”, apagada en él la llama del deseo, con el sentimiento de “la resignación que da la paz”, sin voluntad de vivir, convencido de que “Valía más [la vida] de aquellos santos que allí mismo, en el yermo, como penitencia, sacrificio y renunciamento, creían ganar la vida eterna.” (p.246)

En *Cómo dejó Sol de ser honrada* (1927), la anulación del deseo está encarnada en Sol, una joven burguesa sexualmente reprimida (“Nadie más rígido y adusto cuando del pecado de la carne se trataba; nadie menos comprensivo ni inclinado a la debilidad..”), que, en los asuntos del amor, tenía “un alma de gran inquisidor.” Huérfana, criada en un ambiente de sereno retiro (“el caserón pueblerino o provinciano de tía Circuncisión no dejó de parecerle grato refugio..”), bajo la protección de “una severa dama autoritaria”, Sol, “hecha a una vida estática”, vivía “casi sin deseos, sin anhelos, limitada la ambición al trivial triunfo burgués de su vivir mediocre.”³⁷⁴

En la tertulia de la marquesa de San Severo, “sentada en un lindo *canapé* Regencia”, junto al ahijado de la marquesa, Sol escuchará de la boca del joven aristócrata historias arbitrarias y fabulosas, contadas con “símiles teológico-profanos disparatados e incongruentes”, que escandalizan un “círculo de vestales” de viejas damas devotas, que “del pecado tenían, para bien de ellas mismas, una idea absurda, barroca.” Alancar, “recreábase [...] en ver el afán que tales torres de virtud ponían en echar una ojeada sobre la cloaca del vicio.” Con sus extraordinarias dotes de narrador:

[...] sabía contar las cosas más escabrosas precediéndolas de un exordio y haciéndolas seguir de comentarios que les hacía casi, casi, un ejemplo de moral como esos que hallamos en algunos libros de vidas de bienaventurados.. (p.70)³⁷⁵

³⁷⁴ Antonio de Hoyos y Vinent, *Cómo dejó Sol de ser honrada*, Madrid, Cosmópolis, [1927], p.52.

³⁷⁵ El interés de Hoyos por los relatos de “vidas ejemplares” reside en el carácter ambivalente de sus dos caras: “del ejemplo de perversidad o desvergüenza de la primera nace precisamente la ejemplaridad edificante de la segunda.” (p.70) La “historia lamentable” que cuenta Alancar es “una diablura fantástica digna de una misa negra de Gilles de Rais y su adlátere Prelatti..”; pero, en realidad, es una parodia de las misas negras de *Là-bas* y de *El caso clínico*. El tono de burla grotesca es, en este caso, un ejercicio de autoironía:

Fue el caso que Casta Olmo, solterona, gorda, tripuda, con iniciaciones de calvicie, tachada de pertenecer

Seducida por “el venenoso sortilegio” de las palabras de Alancar, se manifestará abiertamente en Sol el *bovarysme* de su temperamento:

[...] sentía algo, una cosa vaga e irrazonada que en exacta calificación podríamos decir el deseo, si lo preferimos el amor, pero el amor esencialmente sin meta ni aplicaciones. Así oía al seductor embebecida, fascinada, sintiendo que era aquello *lo que esperaba*, sin saber qué era en realidad. (p.163)

Como sus hermanas mayores, la Julie de Rousseau (*La Nouvelle Heloïse*), y la Emma Bovary de Flaubert, Sol expone el debate del placer y la virtud que se plantea en las “âmes fortes”:

- Cree que la virtud es el antídoto mejor contra el sufrimiento que tenemos las mujeres. Ser honrada... ¡Ah, no se sabe lo que vale ser honrada! (p.125)

Y el nexo del amor y la fatalidad del castigo:

- El castigo llega antes que el otro mundo. Una mujer que deja de ser honrada, una mujer que peca, que cae, bastante castigo lleva con el desdén de los demás, de sí misma, hasta de la persona por quién pecó. (pp. 123 y 124)

Antítesis de la joven burguesa, Alancar representa el tipo de “hombre moderno despreocupado y ligero”, de carácter “cerebral” y “sensibilidad afinadísima”, inclinado a ver “el lado endeble o ridículo de las cosas”, por una evidente “deformación del sentido de la observación”, que le hacía ver la vida “sin emoción y sin pasión”:

a la cáscara amarga y desde luego, quizás por los muchos años de forzada abstinencia, con propensión a temas escabrosos, por culpa de unas malditas copas de *champagne* de más, echó los pies por alto. Pero no así como así, en metáfora, sino por alto, colocando las pantorrillas como dos jamones de Avilés sobre la mesa. Entonces, ante la virginal novedad, los muchachos creyéronse en el caso de bautizarla con *champagne*. Hízose la ceremonia y todo acabara allí sin el maldito Titín Aravaca, que también un poquillo bebido clavó su tenedor en una pierna de la solterona. (pp. 84 y 85)

Como las gentes *tipos* de la decadencia en que vivimos, las cualidades y defectos genéricos que, exagerados, determina los caracteres, en él estaban perfectamente dosificados. No era, pues, ni perezoso ni ferviente, ni frío ni apasionado, ni sensual ni casto; guardaba el dominio de sí mismo, sostenía en la mano las riendas de sus deseos y de sus debilidades. (p.186)

Sus gustos perversos son el resultado de una fría curiosidad, no de la fuerza arrolladora de las pasiones:

Gustaba de descender a los abismos, de asistir a los más tremendos cuadros de la degradación humana, de pasar por ellos... sin mancharse, con su sonrisa irónica. Comía en cualquier sucio figón de los suburbios, alternaba con mozas de partido, con viejas proxenetas y meretrices de desmonte o encrucijada; con chulos, apaches, carreteros o matarifes; rodaba por bailes de arrabal, tabernas, prostíbulos y antros patibularios, y luego volvía a su museo delicioso [...] metíase voluptuosamente entre las finas holandas, leía unas páginas de Santo Tomás o de cualquier santo padre o filósofo, y se dormía como... como... ¡un bienaventurado. (p. 191 y 192)

Alancar corromperá a Sol, provocando la incursión de “la pajarita burguesa a tal medio, que no era el suyo..”, acompañándola en Madrid a una “fiesta de los venenos”, donde le hace conocer “la mentira cruel del desengaño”:

Su situación era... era como la de una Pandora que al abrir la caja se encontrase con que no había nada dentro, a una Eva que, tras morder la manzana del conocimiento, no comprendiese nada. Había saltado el obstáculo que parecía infranqueable, había abierto la puerta misteriosa, y... ¡no había nada! ¡Y era *aquello* lo prohibido, el vedado misterio, el deleite supremo que se cambiaba por dolor en la vida y eterno sufrimiento después de la muerte. (pp. 183 y 184)

La parodia de Hoyos de “la fiesta de los venenos” de Lorrain (*Monsieur de Phocas*) en un Madrid provinciano (“Justamente en Madrid, tan burgués y vulgarote [...] acababan de hacer su aparición [...] los venenos sabios..”, p.188), contiene una crítica implícita de la mediocridad de la vida de la burguesía, de sus tibias ambiciones y deseos, simbolizada con la caída de Sol:

[...] los extremos se tocan, y el pueblo bajo, con el desenfreno de sus pasiones, está más cerca de la aristocracia, con sus arbitrariedades, sus caprichos desenfrenados y sus locos deseos, que la amorfa clase intermedia. (pp. 189 y 190)

5

La derrota de la voluntad frente al poder irresistible de los instintos en *Sacerdocio* (1928) demuestra las consecuencias trágicas del idealismo mediante diferentes casos de perversiones sexuales en las que el espíritu aparece escindido del deseo. El argumento gira en torno a la vida de Federico Luis Vallecana, un médico especialista de enfermedades venéreas, habituado a contemplar “el museo de horrores humanos” del hospital:

[...] veía desfilas las atroces máculas que eran plaga o bíblica maldición para la pobre humanidad. Horrendas úlceras, pústulas escalofrantes, inquietadoras escamas que hacían de los humanos extraños saurios, hipertrofias que eran a modo de avances de la muerte...

³⁷⁶

Durante las visitas a sus enfermos, se exponen “las apocalípticas imágenes de dolor y vicio” que sirven de marco a la visión del amor como algo “atroz y escalofriante”, en las que el marqués fundaba la moral esencial

³⁷⁶ Antonio de Hoyos y Vinent, *Sacerdocio*, Madrid, 1928, p. 16

de sus novelas, y a través de las cuales daba rienda suelta a los motivos que atraían su turbia sensibilidad artística.³⁷⁷ Entrando en el cuarto de la *Zambomba*, “una cortesana decrepita y demolida”, que había sido “el vaso cerrado, el arcano de voluptuosidad”, vida devastada en el calvario de la prostitución (“fue una piltrafa humana que rodó entre anatemas, burlas y gestos de asco y de repulsión, cuando no malos tratos y violencias..”), que acaba “en el lecho hospitalario, horriblemente desfigurada, comida de monstruosos males que hacían de ella un sarcasmo humano” (pp. 24 y 25), Federico ve ante sí el retablo alegórico de la Lujuria:

[...] una escena de rara ejemplaridad, una lección plena de horror bíblico, algo así como esas princesas de leyenda que mostraban a los enamorados el pecho roído de lepra, la belleza codiciada podrida, en un fermentar de gusanos. (pp. 125 y 126)

La contemplación de la prostituta le trae a la memoria la horrible enfermedad contraída por su padre, “una de esas enfermedades que son un azote bíblico..”, y el recuerdo lamentable de su madre, la “gloria, la riqueza, la nombradía que inmolase en el altar del amor.” El enorme peso de la herencia y del ambiente soportado por el médico, en cuyo alma vivían incubadas “no se qué misteriosas sombras de lo invisible”, se ve aliviado por la tierna compañía de Carolina (“Casta, serena, vivía en aquel infierno..”), con la que Federico comparte “la misma parsimoniosa serenidad en el amor.”

³⁷⁷ En el prólogo, Hoyos advertía que “he escrito un libro desagradable y triste. Y lo peor es que no estoy muy seguro si es moral o inmoral. En las puras esencias de las ideas, es moral (moral son las apocalípticas visiones de dolor y vicio por la ejemplaridad que encierran); en los detalles o accesorios, inmoral tal vez, desde luego cruda.” (p.7). Palabras que recuerdan las que dijo Jules Janin acerca de la moral de *Clarisse Harlowe* de Richardson: “Ceci n’est donc pas un livre d’écolier et de jeunes filles, car bien que la morale en soit sévère, elle est placée un peu loin au fond du vase.” (ensayo de Jules Janin a su edición de Samuel Richardson, *Clarisse Harlowe*, I, Paris, Librairie d’Amyot, Éditeur, 1846, p. XXX)

Su profesión le pondrá en contacto con un grupo de gente de “vida extraña”, un “nido de engendros”, museo de figuras de cera, “en que todo horror tiene su representación.” El círculo de excéntricos está liderado por *Tolito*, “el duquesito”, un artista extraño, “facedor de lacas portentoso”, dotado de “un don maravilloso de imitación y una sutileza prodigiosa para la crítica”, que desarrolla en un arte “nimio, pueril, ampuloso e infinitamente suntuoso”, de bellezas contaminadas (“Belleza y fealdad se salen de los límites corrientes y, o se elevan a la divinidad, o llegan a lo hediondo y repugnante.”, pp. 58 y 59), contagiado por el “veneno de la literatura” que sirvió de tónico estimulante a sus hermanos de la decadencia:

- [...] Leyó a Suetonio, ese escritor antiguo que hizo una historia de los Emperadores romanos, y soñó con ser Heliogábalo [...]. Otra vez leyó *El vicio errante*, de Jean Lorrain, y quiso vivir la vida del último Noronsoff y la fiesta dionisiaca en el jardín; después le tocó el turno a Jean Lombard e intentó revivir *L'Agonie...* Total, nada, literatura. (p.113)

En el joven artista “repetíase el mito de Hermafrodita.” El suyo era un caso de “una bisexualidad inquietante”, que atrae la curiosidad del médico por su rara pasividad: “una insensibilidad tan absoluta es más extraña, más anómala que todas las aberraciones. Un hombre joven, sano, sin ningún vicio, para quien la voluptuosidad no existe ni existió nunca...” (p.143), haciéndole vacilar en el diagnóstico de su neurosis: “¿Tendrían las cuestiones sexuales una importancia tan absoluta y definitiva?” (p.251) El círculo de Tolito explota “el sufrimiento [del muchacho enfermo] exacerbándolo e hiperestesiándolo si era menester a sus fines..” (p.144), aprovechando la atracción del joven aristócrata por la excitante promiscuidad de los lugares infames: “comprendo o la exquisitez exagerada

de las gentes de la *élite* que se bañan en perfumes y sólo resisten el contacto de sedas y holandas, o la bárbara suciedad de la canalla; pero nunca la limpieza mesocrática.” (p.155) El narcisismo de Tolito, “su impenetrabilidad para los reales conflictos de la vida”, provocarán que se suicide con una dosis de morfina.

La vizcondesa de Tordesillas ilustra un caso de ninfomanía. Poseída por “el fuego interior” de la lujuria, que hace inútiles la energía y la voluntad de su fuerte carácter, “la última representante de linajes preclaros” es la encarnación de esos tipos femeninos vehementes cuya vida está regida por el absolutismo de las pasiones: “en ella no podían darse sentimientos, sino pasiones, tan bárbaras y exaltadas, que llevarían a la locura o la santidad..” (p.213); las historias depravadas que circulan sobre ella “sólo hallarían igual en las Emperatrices de los pueblos fabulosos; en una Semíramis, una Teodora o una Mesalina, que se prostituían a los aurigas y los luchadores de circo, o a la de una Catalina de Rusia, que amaba la bruta arrogancia de los soldados.” (p.105); la vizcondesa de Tordesillas se complacía en la sensación de un “vencimiento que no le dejaba ni sentimientos, ni ideas, ni disciplina, ni voluntad, trocándola en un ser mítico en que sólo el sexo perduraba, triunfaba y se enseñoreaba de todo.” (p. 219) A las etapas de exacerbada lujuria de la aristócrata le seguían otras de ascética espiritualidad, “hasta que volvía de improviso el huracán asolador del deseo.” (p. 225) Acusada del asesinato de un mozo de cuadra que la extorsionaba, será detenida por la policía, dando pábulo al “escándalo atroz, sensacional, muy novela decadente..”, como los que registra Jean Lorrain en *Fards et Poisons* de grandes damas chantajeadas por un “homme de proie” de la vida vulgar, “qu’il a aguichée par sa force plébéienne et son oeil

prometteur, son odeur du ruisseau et son parfum de l'ergastule, par le vice même qu'il a acquis dans les bas fonds.”³⁷⁸

Fernando Illescas, homosexual, de varonil empaque, que recordaba “al Don Juan galán, al Brummel elegantísimo, enfermo de satanismo”, de temperamento sádico, “y no sé si, además de atiborrarse de estupefacientes, habrá hasta practicado la bestialidad y la necrofilia..” (p.15), representa “una aberración más de la Naturaleza madrastra.” En las aventuras de Illescas, “como en las novelas de Lorrain, de Rachilde, de Francis Carco, de Binet Valm[e]r, había sangre y cieno, vicio, vino..” (p.135), sintiendo, como sus héroes malsanos, la atracción de los abismos de la noche. En uno de sus viajes, Illescas recorre los muelles del Támesis: “Decididamente, ambular en sus sombras por las ciudades dormidas, sabiéndose acechados en cada esquina, amenazados por un puñal en cada puerta oscura, no deja de tener su encanto.” (p.187) Los callejones de Londres le hacen recordar “las historias macabras de Jack el destripador”; y visitar los locales nocturnos del barrio de White-Chappel, donde se ocultan “misterios de crueldad, de sangre y de lascivia.” El cadaver de Illescas será encontrado “sobre el barro del arroyo [...] en un gran charco de sangre”, al día siguiente de una correría nocturna, en la que se mezclaban “historias ambiguas de fumaderos de opio, de hombres exóticos, aventureros de baja estofa y marineros.”(p.258)

Convencido de que en el tiempo que le ha tocado vivir “El único sacerdocio que queda en la vida es el de la ciencia..”, Federico escuchará de

³⁷⁸ Jean Lorrain, *Ces messieurs*, en *Fards et Poisons*, *op.cit.* p.283. “Mais il n’y a pas que celles qui se suicident; il y a aussi les femmes qui tuent. Parfois, le mouton devient enragé et fonce, les dents en avant, sur le loup, la victime se fait bourreau.” (*ibid.* p.288)

sus pacientes “lo más terrible, lo más atroz, lo más miserable y hediondo, [...] como un confesor.” (p.141) Consciente de que “la certeza de la impunidad cultivan, dan bríos y energías a los vicios..”, defenderá el valor terapéutico de la voluntad y el culto a la inteligencia en un mundo carente de límites morales y religiosos: “En la existencia moderna había que luchar contra todo y contra todos, comenzando por uno mismo. No había cinturones de castidad, ni férreos guardianes, ni religiosos de pardo sayal, ni siquiera un Dios severo e implacable.” (p.121) En su deseo ferviente de averiguar la causa última de tantas “monstruosidades”, Federico “había revuelto libros desde la Biblia y las diversas mitologías hasta los profundos estudios de biología..” (p.133), sufriendo a veces “una de esas crisis de evangelismo” que tienen los personajes de la novela rusa. En contacto con el grupo de degenerados, el médico descubre, no obstante, que había algo “de curiosidad malsana en su piedad.” Las consiguientes dudas acerca de la infalibilidad de sus creencias insinúan la apostasía final de sus ideas científicas:

Hasta entonces la vida partíase para él en dos campos separados por el cristal del microscopio: de un lado, el analista, el observador que estudiaba desde la clara ciudad de la ciencia, para curar; del otro, los monstruosos destructores que pululaban en el cenagoso pantano. Y, de improviso, había visto esfumarse el cristal del instrumento, y el mundo puro y limpio, y el de los monstruos, confundirse y comenzar a vivir juntos [...] Limpio, sin contaminar aún, sentía una piedad sin límites, un noble afán de redención, que era a la vez diabólica atracción. (pp. 129 y 130)

Contemplando la pintura de un *Descendimiento*, “pareciole que bajo la cascada de oro de la cabellera magdalénica, Lulú Gorrión le sonreía.”; llevaba, como sus compañeros, “la marca de la bestia, de que nos habla

Kipling.” En efecto, la prostituta dejará en el médico la duda del contagio: ”soy la gran ramera, la mujer hedionda y miserable, la maldita de Dios que camina sembrando la muerte, la vergüenza y el dolor, por donde quiera que vaya. Soy como una anatema bíblica, como horrenda plaga..” (p.265) Al final de la novela, Federico descubrirá la inutilidad de sus esfuerzos en la curación de los enfermos y notará la contaminación sufrida por su alma, desmoronándose los nobles anhelos que daban sentido a su vida: “Como un hierofante que viese los altares rotos y sus ídolos por tierra miró su vida, magnífica antes en la afirmación rotunda del poder de su voluntad.” (p.267) El desenlace trágico de *Sacerdocio* sugiere que Federico, el médico y sacerdote, resulta ser también el enfermo y el pecador, y, que el sentido de su vida, como la de todos los pacientes, no es otro que el de ser un camino de purificación.

Puede sorprender que, en una novela como *Sacerdocio*, en donde afloran con profusión los motivos más característicos del decadentismo, Hoyos descalifique a sus principales figuras literarias. En efecto, Rachilde y Felipe Trigo se obstinaban en “defender algo que, siendo muy antiguo, se empeñan en hacer muy moderno.” (p.94) La lectura de una entrevista realizada a Rachilde, suscita los comentarios negativos del cenáculo decadente:

Es además, una contestación digna de los tiempos en que Wilde daba que hablar, la Morny y Colette Willy debutaban en el *Moulin Rouge* y Lorrain epataba a los *apaches* con sus sortijas de Lalique, sortijas que hoy no se atrevería a ostentar más que algún *chauffeur* provinciano de *taxi*.

- Hay que confesar -corroboró Elvira Almirante- que está horriblemente vieja, y lo que es peor, pasada de moda, *demodée*. Leyendo su última novela, *Refaire l’amour*,

pensaba yo que escribió tal vez en un tiempo borradores de obras maestras, y desde entonces no ha hecho sino repetirse hasta la saciedad. Todas sus heroínas y sus héroes son los mismos: el florista o menestral afeminadito, relamido, redicho y cursi, de inclinaciones inconfesables, y la hembra un poco chiflada, arbitraria y marimacho. (p.83)

Sólo Jean Lorrain, consigue salvarse, en parte, de la quema:

- Todos los escritores viven del amable refrito -aseguró Pepito muy serio-. Aprenden una liturgia y, con arreglo a ella, sirven el culto todo. Ahí tienen ustedes, sin ir más lejos, al mismo Lorrain...

- Pero lleva a los demás la ventaja de que es sincero. Nos cuenta sus cosas en una malsana fiebre de exhibicionismo. Porquerías, pero... auténticas. Si no fuera demasiado allá, diría que sólo dos autores, puestos a contar marranadas y aberraciones, pueden subsistir: Petronio y Jean Lorrain. Sus libros son entre anecdóticos y autobiográficos. (p. 83)

En *Sacerdocio*, el marqués acusa una vez más a los escritores idealistas de la decadencia de ser los responsables de convertir la literatura moderna en un conjunto de “cosas convencionales y absurdas”, alimentadas de un intenso “cerebralismo”, con el objeto de ignorar y dar la espalda a los aspectos prosaicos de la vida. Detrás de la máscara del arte, estos autores ocultaban, en realidad, un profundo temor a las terribles pruebas de la experiencia; el paso del tiempo había demostrado, de forma objetiva, el anacronismo, la fría deshumanización y la grotesca ineficacia de sus ideas estéticas frente a la realidad:

Todo eso de las vidas exquisitas incomprendidas por el público, de las flores de estufa y las aves exóticas, eran pamemas. Los jardines colgantes de Babilonia y las encrucijadas de cualquier gran ciudad, venían a ser iguales ante las humanas miserias; los alrededores del faro de Alejandría, los de la Acrópolis griega y las noches de la Suburra, poco más o menos como las de los suburbios de las poderosas urbes modernas:

Londres, París, Berlín o Madrid. Lo que pasó en la ciudad de los Césares, en Pompeya y Herculano, que con siglos de diferencia equivale a las bíblicas del Nadir, pasaba ya en Nínive o Bizancio y allá se las lleva con los lances del barrio chino de New York, de Londres o Barcelona, con lo que sucede en el Puerto Viejo marsellés o en *les Halles* parisienses. Las noches de Boecklin- la luna pálida entre nubarrones negros o lívidos-, los caprichos callejeros de Goya, las alucinaciones de Poe y Baudelaire, eran literatura. Pues no digamos nada de esas *macanas* [...] de esmeraldas emponzoñadas, venenos sabios, orfebrerías malditas, embrujados juguetes de cera que olvidó quemar la Inquisición, obsesiones y alucinaciones. Todo eso, con los camerines chinescos forrados de lacas y alfombrados de albas pieles del Tibet, los divanes cargados de almohadones de raras estofas litúrgicas, los marfiles obscenos y los amuletos orientales, eran cuentos tártaros, cosas de unos infelices que, incapaces de vivir su vida, cobardes ante el gesto audaz, se refugiaban en la torre de marfil (que muchas veces no era sino un piso tercero interior) y allí creíanse aislados de la vulgaridad del mundo por el fanal de su arte, fanal que de cristal no tenía sino la transparencia que dejaba ver cosas convencionales y absurdas... de que el mundo se reía sin compasión. No era que les negase talento; como todos los anormales, mejor todos los contrahechos, tenían una sensibilidad afinadísima, por no decir exagerada. Con sutilísima penetración, tal vez por una deformación del sentido de la observación, percibían contornos y matices ocultos a los demás y esta agudeza unas veces mostrábales sinfonías, policromías y bocetos maravillosos del arte; otras veces, el lado ridículo de las cosas. (p.184 y 185)

Tras el análisis de los “deseos aristocráticos” de la novela idealista y la constatación del agotamiento del “cerebralismo de la voluptuosidad”; desdeñando las tibias ambiciones de los personajes de la novela burguesa, que sólo le interesaron como gris contrapunto de sus héroes de pasiones tormentosas (*El burgués*, 1919, *El destino*, 1923), Hoyos ensayará en *¡Comunismo!* (1933), su última novela larga, el análisis del instinto sexual dentro de la población marginal de los bajos fondos madrileños, teniendo como modelo de referencia la novela rusa que contaba la vida de los

miserables de la revolución.³⁷⁹ La idea de hacer consciente lo instintivo, le obliga a matizar el concepto de la novela expuesto en *Sacerdocio* (1928):

Al llegar aquí, con la vanidad característica de todos los escritores, voy a corregir o modificar una máxima de Stendhal que yo mismo amé y usé mucho: “Una novela es un espejo que paseamos a lo largo de un camino”. En último caso, la máxima peca de limitación; lo más podía referirse a una novela panteísta o policíaca (los dos extremos). En una novela psicológica ha de tratarse de un espejo en que ... nos *contemplamos nosotros mismos*. (p.5)

En *¡Comunismo!* estamos ante la novela psicológica de una criada, esto es, de una vida instintiva. Paula, “rudimentaria, instintivamente sensual”, para la que “el deseo carnal era sencillamente un instinto sin complicaciones espirituales” (p.44), tiene un encuentro fortuito con un desconocido que la hace su amante. Sumisa, sin voluntad de lucha, sin saber llenar el vacío de su vida, sin deseos que le den algún sentido, “Se dejaba llevar porque sí, porque era más fuerte que ella, porque el instinto se

³⁷⁹ “Leyendo las novelas rusas, los prolegómenos, advenimiento y peripecias de la revolución, halla uno en ellas un horror exasperado que está quizás en la fusión de agudo cerebralismo con la contracción espasmódica de un sufrimiento imposible.

Y es que hasta ahora el cerebralismo era una fórmula perfecta, aislada, cuyas manifestaciones, fuera del análisis científico, limitábase al sadismo o al masoquismo en su relación a la vida sexual, y desde ahora se hace, sencillamente, un peldaño más en la marcha ascendente de la humanidad, en que el cerebralismo sustituye a la animalidad reflejada en los instintos.

El dolor de que nos dicen los artífices rusos era humano, exasperación del instinto, pero ellos, cerebrales, han reflejado sobre él la luz del conocimiento; en vez de instintivo, lo han hecho consciente.” (Antonio de Hoyos y Vinent, *¡Comunismo! El comunismo, visto a través de los bajos fondos madrileños*, Madrid, Editorial Castro, 1933, p.5)

El interés de Hoyos por Rusia es un eco tardío de la admiración que se produjo en las últimas décadas del siglo XIX por la cultura rusa; en el caso del marqués, justificado en su gusto por lo pintoresco y por la especial fisonomía espiritual del pueblo ruso:

En las películas que a Rusia se refieren, el asunto, la intriga, el drama o novela nos interesan sobremanera; pero casi, quizá, y aun, salvo excepciones, sin quizá, nos interesa más el ambiente, el decorado, las costumbres, el *atrezzo*, vestuario y joyas y, sobre todo, la rara mentalidad en las masas, demasiado en bruto, sin pulir, mohosa e incoherente, formando violento contraste con alguna figura de espíritu demasiado pulido, retorcido, quintaesenciado. (Antonio de Hoyos y Vinent, *El Primer Estado*, op. cit. p.14)

imponía.” (p.33) El compañero de Paula pronto se dará cuenta de “lo mísera de la presa”, y explotará cruelmente el amor servil de la joven criada, desviando hacia ella su odio y sus deseos salvajes de venganza contra una sociedad injusta: “En los ojos del hombre nunca había un reflejo de ternura ni una mirada amparadora. A veces, brillaba una lucecilla de deseo o de celos, pero fuera de esos momentos, siempre permanecía abstraído, frío, indiferente.” (p.41) Paula buscará a *Nolo* en una taberna sórdida y triste, frecuentada por un público de carreteros, mendigos, tullidos, golfos y “gentes fuera de la ley”, donde tiene su asiento una “célula comunista” en la que se oyen “reivindicaciones proletarias.” Por la noche, el local se transforma en un café galante, donde se ven “las estampas eróticas de rudimentario barbarismo” de la baja prostitución, “ya que la explotación del vicio ajeno es el único negocio al alcance de la comprensión de ciertos espíritus rudimentarios.” (p.36) Reaparece el consabido deseo de recuperar la vitalidad vigorosa de los instintos de las clases populares (“pueblo bárbaro y magnífico, con pasiones como fuerzas vírgenes contenidas..”) y la admiración sincera del escritor aristócrata, no exenta, como siempre, de melancolía. En cierto momento de la novela, se oyen los “vivas a la República”; pero, no se deja traslucir la esperanza de regeneración de las novelas rusas. Al final, queda sólo el recuerdo de una idea: “[...] nada hay nuevo bajo la capa de los cielos y la marcha de la humanidad forma un círculo sin fin.”

CONCLUSIONES

La peculiar manera que tiene Antonio de Hoyos y Vinent de usar los motivos literarios le caracteriza como una de esas sensibilidades educadas sentimentalmente en el ámbito libre de la ficción. Proclive a admirar las épocas en que la Naturaleza parece imitar de forma deliberada al Arte, atraído por aquellos estilos en que predominó el impulso formal de la representación artística, el conocimiento y la expresión de la pasión amorosa del marqués de Vinent están condicionados, en gran medida, por un ideal estético. El particular contexto histórico, social y artístico de su vida personal influye en ello, fortaleciendo la predisposición natural de su peculiar temperamento, y modelando una personalidad singular, cifra del espíritu general de su tiempo. En este sentido, la fisonomía espiritual y literaria del marqués de Vinent es el reflejo de un gusto muy definido: aquél que, en las dos últimas décadas del siglo XIX, entremezcló, por toda Europa, la malsana vitalidad de las pasiones románticas y las sutiles reflexiones estéticas del idealismo decadente.

Por encima de los accidentes, más o menos frívolos, de la intriga amorosa, las primeras novelas eróticas del marqués de Vinent ilustran conflictos de orden psicológico, que dejan en un segundo plano su fama de escritor libertino, sensible a los estímulos de un realismo brutal y obsceno. Sus libros juveniles de escándalos aristocráticos son una sugerente

adaptación de las novelas psicológicas de Paul Bourget y D'Annunzio, donde inicia su formación como escritor interesado en explorar las pasiones del alma humana. La complejidad espiritual y el refinamiento sensual de los autores psicólogos de la pasión se entremezcla con tipos y ambientes característicos de la novela decimonónica, conformando un cuadro realista, áspero y crudo, de las pasiones y los desastres del amor entre las clases altas, desprovisto de crítica social o, si no suprimida en su totalidad, condicionada, al menos, por un deseo de imparcialidad y de objetividad que no existía en las dos corrientes precedentes del subgénero: la novela aristocrática de la Restauración y la novela aristocrática del Naturalismo, enfrentadas entre sí ideológicamente, pero unánimes en la sátira mordaz de la inmoralidad de las clases altas. El joven aristócrata que da sus primeros pasos en la literatura -cuyo primer libro es acogido con simpatía por las principales figuras literarias de principios de siglo-, cree que la novela tan sólo debe ser una representación objetiva de la vida, que entretiene y emociona, rechazando su subordinación a cualquier tipo de ideal filosófico, ético o social. En los años de formación, ya queda claro, para él, que a la literatura, y al arte en general, es absurdo otorgarle otra moral que la de la belleza.

Las novelas de madurez de Antonio de Hoyos y Vinent plantean el análisis del deseo sexual como lo hicieron Joris-Karl Huysmans, Maurice Barrès y Jean Lorrain; en muchos aspectos, sus libros son una réplica de las de estos escritores, pero en ese grado en que la imitación refleja voluntariamente la imagen deformada del modelo. Las *novelas de la pasión* del marqués muestran el reverso grotesco de la novela decadente, ilustran una disyuntiva moral y estética particular, sin visos de solución, que

conduce inevitablemente a la derrota del sentimiento ante la vida, al fracaso en el afán de reprimir o enmascarar la pasión como instinto de libertad sexual, y a las irresolubles contradicciones del Arte y la Vida, cuestiones esenciales de la literatura finisecular, elucidadas en los libros del marqués a través de la dialéctica del ideal y la pasión: el ideal estético incita a sus personajes al análisis de la intimidad y a exaltar los “paraísos artificiales” de la imaginación; la pasión vital les hace proclamar el vigor de los instintos y anhelar el contacto directo con la vida, dentro de una relación ajena a cualquier sentido integrador, en la que se debaten sin descanso, adquiriendo en esa disociación esencial de su sensibilidad un sello específicamente *decadente*.

Hoyos y Vinent representa un caso singular dentro de la literatura española por su voluntad de reflejar la sensibilidad erótica de toda una época. Su imagen de novelista paciente e infatigable, autor de una lista interminable de títulos, sólo es comparable a la de Galdós, al que consideraba uno de sus maestros; pero, es también el ejemplo de una aspiración frustrada. La admiración que sentía por los grandes novelistas de la Restauración, como Valera, Clarín y la condesa de Pardo Bazán, induce a pensar que, con sus jóvenes heroínas, el marqués pretendía, en el fondo, emular la vitalidad y la pasión de arquetipos decimonónicos, como los de *Fortunata y Jacinta*, cima de la novela realista. Sin embargo, a lo más que llegan sus personajes devastados por la pasión es a evocar una pálida imagen de la fatiga congénita y de las pecaminosas recreaciones que exaltaron al Des Esseintes de Huysmans y al duque de Fréneuse de Lorrain, víctimas de la tiranía de lo intelectual y del absolutismo del “yo” del idealismo finisecular.

La obra de Hoyos y Vinent esta impregnada de la ambigüedad y las contradicciones de la personalidad de su autor y de la época de crisis que le tocó vivir. En efecto, el renovado interés que despiertan sus libros en el lector de hoy en día, se debe, por un lado, a su ambivalencia, a su dualidad esencial, resultado del deseo de ilustrar en sus páginas la sutil red de relaciones, los antagonismos y las analogías de un momento de transición; por otro, al ambicioso proyecto de llevarlo a cabo forjando una visión mítico-alegórica del *fin de siècle*, basada en los paralelismos y las correspondencias del alma y el cuerpo, del ideal y la pasión, del arte y la vida, a través de la infinidad de facetas de la pasión amorosa; reproduciendo, dentro de los límites y el espíritu de una época histórica, el eterno debate de la condición humana entre el impulso formal y el impulso sensible, entre la libertad que le otorga el arte y los límites que le impone su propia naturaleza.

La trayectoria literaria del marqués abarcó la novela realista de la Restauración y la novela idealista decadente. Su estilo es el de un escritor del siglo XX que tenía todavía un pie en el XIX, con un pensamiento ligado, por igual, a la modernidad y al pasado, sensible al sentimiento de la muerte y al interés y dramatismo de la vida. Muestra de su gusto ecléctico de esteta es que, pese a reprobar su fervor especulativo, adaptó a sus novelas el complejo contenido ideológico y la sutileza y precisión técnica del decadentismo europeo; de hecho, salvo excepciones, sus libros carecen del misterioso mecanismo que logra objetivar en una *forma viva* la fría abstracción formal que subyace en toda obra de arte. El resultado final de la dialéctica del ideal y la pasión en los personajes del marqués evoca los estados psicológicos y morales característicos de sus modelos: la

suspensión, el éxtasis y el olvido; y, como en ellos, el culto a la decadencia, la búsqueda intencionada del “eterno reposo”, llevan implícito también en su seno la otra cara de la muerte, la idea de regeneración y cambio, el anuncio de la necesaria resurrección. Como los espíritus decadentes que le precedieron, su figura la debemos ver inscrita en la metáfora de un tiempo circular, encarnando -como pocas- el arquetipo vital y estético de una edad que - consciente de su sentimiento de pérdida, de su finitud - no sólo se proclama a sí misma, sino a las anteriores y las venideras.

Tal vez, la opción que tomó a favor del compromiso político durante la Guerra Civil se deba, en parte, a un deseo frustrado por el arte, y también a una oportunidad de recuperar el contacto directo con la realidad, de hacer realidad ese llamamiento constante a la vida, que el marqués no se cansa de repetir en sus libros, y que debía poner límite, en un momento tan crucial como ese, a cualquier posible especulación de la razón que hiciera olvidar el deber de vivir. La forma trágica y grotesca de morir en la cárcel, similar a la de los turbios aristócratas de sus novelas, que, olvidados por todos, se complacen en su vencimiento, es un final acorde con el temperamento singular de Hoyos y con el sentido último de su obra, símbolo de la voluntaria renuncia y de la gratuidad del esfuerzo decadente. La faceta combativa y polémica de la personalidad del marqués de Vinent, en lucha permanente consigo mismo, buscando sofocar una tendencia innata a la indecisión y la duda, y enfrentado a una sociedad adversa que frustró su sexualidad, contiene también, en sí misma, la cruel paradoja de un aforismo de Oscar Wilde, que aquél, de forma irónica, solía recordar en sus novelas: “Unos viven la obra que no supieron escribir, y otros escriben la obra que no supieron vivir.”

La generalización, a principios del siglo XX, de los motivos de un erotismo teñido de dolor y muerte nos ha permitido establecer una compleja red de relaciones entre Hoyos y autores españoles contemporáneos, como Rubén Darío, Valle-Inclán o Manuel Machado, con cuya sensibilidad literaria el marqués tiene claras afinidades. También hemos podido identificar elementos de esta clase en la condesa de Pardo Bazán, Unamuno, Felipe Trigo, Azorín, Pío Baroja o Blasco Ibáñez, los cuáles, pese a ocupar posiciones estéticas alejadas de la órbita decadente, no fueron insensibles a este tipo de erotismo contaminado, del que se pueden encontrar numerosos ejemplos en la literatura española del pasado más remoto: el motivo de la mujer fatal en el *Romancero*, o los amores monstruosos de los siglos XVI y XVII. La tarea de identificación de motivos y fuentes, además de contribuir a ampliar la perspectiva de la crítica y a clarificar el proceso de reinterpretación de los diferentes cánones estéticos de la *edad* modernista, puede servir de punto de partida a otros trabajos encaminados a establecer afinidades con la sensibilidad erótica de otras épocas. Ello ayudaría a verificar las extensas ramificaciones que se produjeron del erotismo finisecular en la literatura española de todo el siglo XX y del presente.

Madrid, diciembre de 2008

BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA DE ANTONIO DE HOYOS Y VINENT:³⁸⁰

1.1. NOVELAS

- *Cuestión de ambiente*, Madrid, Biblioteca Hispania, s.f., 3ª ed., (1ª ed. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Idamor Moreno, 1903)
- *Mors in vita*, Barcelona, Editorial Sopena, s.f. (1ª ed. Madrid, 1904)
- *Frivolidad*, Madrid, Imprenta de Idamor Moreno, 1905
- *A flor de piel*, Madrid, Imprenta de Idamor Moreno, 1907
- *La Decadencia. Los Emigrantes*, Madrid, Artes Gráficas “Mateu”, 1909
- *La vejez de Heliogábalo*, Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1912
Edición actual, con introducción de Luis Antonio de Villena, Madrid, Mondadori, 1989 (Narrativa, 33)
- *El horror de morir*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1915
- *El monstruo*, Madrid, Cosmópolis, 1927 (1ª ed. Madrid, Biblioteca Hispania, [1915])
- *El momento crítico*, Madrid, Biblioteca Patria, 1915, tomo 117
- *Las hetairas sabias*, Madrid, Helios, 1916
- *La casa de modas*, Barcelona, Buigas [1916]
- *El oscuro dominio*, Madrid, Biblioteca Hispania, [1916]
- *El caso clínico*, “Biblioteca Lllamarada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Biblioteca Hispania, 2ª ed. s.f. (1ª ed. [1917])

³⁸⁰ La siguiente bibliografía de Antonio de Hoyos y Vinent está basada en el sistema de clasificación de María del Carmen Alfonso García, *Antonio de Hoyos y Vinent, Una figura del Decadentismo Hispánico*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998. El año de publicación que se indica es el de la edición que hemos manejado. Cuando no se trata de la primera edición, hemos señalado entre paréntesis la fecha de esta última.

- *La procesión del Santo Entierro*, “Biblioteca Llamrada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Biblioteca Hispania, s.a., [1917]
- *El martirio de San Sebastián*, “Biblioteca Llamrada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Biblioteca Hispania, [1917]
- *El hombre que vendió su cuerpo al diablo*, “Biblioteca Llamrada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Biblioteca Hispania,[1917]
- *El árbol genealógico*, Madrid, Biblioteca Hispania, [1918]
- *El pasado*, Madrid, V. H. Sanz Calleja.- Editores e Impresores, 1919 (1ª ed. [1918])
- *Los toreros de invierno*, “Biblioteca Llamrada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Biblioteca Hispania, [1918]
- *La dolorosa pasión*, “Biblioteca Llamrada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Biblioteca Hispania, [1918]
- *La atroz aventura*, ”Biblioteca Llamrada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Biblioteca Hispania, [1918]
- *La zarpa de la Esfinge*, “Biblioteca Llamrada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Biblioteca Hispania, [1918]
- *El retorno*, “Biblioteca Llamrada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Biblioteca Hispania, [1919]
- *El crimen del fauno*, “Biblioteca Llamrada. Las novelas de la pasión”, Biblioteca Hispania, [1919]
- *El encanto de envejecer*, Madrid, Biblioteca Patria, [1919], tomo 156
- *El remanso*, “Novelas para mujeres, Biblioteca Estrella”, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1920
- *Las lobas del arrabal*, Madrid, Biblioteca Hispania, [1920]
- *¡Hoy torea Belmonte!*, Madrid, Biblioteca Hispania, [1920]
- *El acecho*, Madrid, Librería y Editorial Madrid, 1921
- *Una casa seria*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1922
- *La alegría en el dolor*, Madrid, Biblioteca Patria [1924], tomo 233
- *Obscenidad*, Madrid, Caro Raggio, 1925
- *La curva peligrosa*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1925
- *El sortilegio de la carne joven*, Madrid, Cosmópolis, 1926
- *Los ladrones y el amor*, Madrid, Siglo XX, 1926
- *¡Cómo Sol dejó de ser honrada!*, Madrid, Cosmópolis, [1927]

- *Sacerdocio*, Madrid, Renacimiento, 1928
- *¡Comunismo! El comunismo, visto a través de los bajos fondos madrileños*, Madrid, Castro, 1933

1.2. NOVELAS EN COLECCIONES DE NOVELA CORTA

En *El Cuento Semanal* (Madrid, 1907-1912):

- *La Reconquista*, 174: 29-abril-1910
- *La estocada de la tarde*, 189: 12-agosto-1910
- *La pantera vieja*, 220: 17-marzo-1911
- *San Sebastián Citerea*, 224: 1-septiembre-1911

En *Los Contemporáneos* (Madrid, 1909-1926):

- *Bohemia triste*, 12: 19-marzo-1909
- *Mandrágora*, 38: 1909
- *La torería*, 52: 1909
- *Bestezuela de amor*, 79: 1-julio-1910
- *Las cortes de la muerte*, 123: 1911
- *Los héroes de la Puerta del Sol*, 178: 1912
- *Una aventura de la condesa*, 208: 1912
- *La zarpa de la Esfinge*, 320: 12-febrero-1915 (publicada anteriormente como *La primera de abono* en *El Libro Popular*, año II, 12: 25-marzo-1913)
- *El hombre que vendió su cuerpo al diablo*, 352: 24-septiembre-1915
- *Estocadas y zapatetas*, 381: 14-abril-1916
- *¡Hoy torea Belmonte!*, 392: 1916
- *El secreto de la ruleta*, 404: 1916
- *Mientras en Europa mueren*, 418: diciembre-1916
- *La tristeza del ocaso*, 473: 24-enero-1918 (en colaboración con José Francés, Rafael López de Haro, A.R.Bonnat y Augusto Martínez Olmedilla)
- *El momento crítico*, 516: 1919
- *El burgués*, 551: 24-julio-1919

En *Los Cuentistas* (Barcelona, 1910-?):

- *Memorias de un neurasténico*, 3: 1910

En *El Libro Popular* (Madrid, 1912-1914):

- *La hora de la caída*, año I, 4: 1-agosto-1912
- *El retorno*, año II, 3: 21-enero-1913
- *La primera de abono*, año II, 12: 25-marzo-1913
- *La paz del alma*, año II, 33:19-agosto-1913
- *Los toreros de invierno*, año III, 9: 1914
- *La procesión del Santo Entierro*, año III, 25:1914

En *El Cuento Galante* (Madrid, 1914-1915):

- *Los ladrones y el amor*, 2: 1914
- *El martirio de san Sebastián*, 49: 1915
- *La marquesa y el bandolero*, 63: 1915

En *La Novela Corta* (Madrid, 1916-1925):

- *El caso clínico*, 3: 29-enero-1916
- *El crimen del fauno*, 26: 1-julio-1916
- *El amor de Jaime Estradas*, 38: 23-enero-1917

En *La Novela con Regalo* (Valencia, 1916-?):

- *Los ojos de la noche*, año I, 9: 1916
- *Un cadáver sin identificar*, año II, 1: 6-enero-1917

En *La Novela Semanal* (Madrid, 1921-1925):

- *El café de camareras*, 4: 16-julio-1921
- *Bajo el sol enemigo*, nº extraordinario: 4-marzo-1922
- *El pobre fenómeno*, 50:1922
- *La argolla*, 80: 20-enero-1923
- *En hombros y por la puerta grande*, 158: 1924
- *La sangre del hijo*, 176: 1924
- *Lección de cosas*, 182 (nº extraordinario): 1925
- *La mentira de la redención*, 200: 1925
- *El mito de Orfeo*, 218: 1925

En *El Libro Popular* (Segunda época, Madrid, 1922-1923):

- *El banquete del Minotauro*, 7: 1-septiembre-1922

En *La Novela de Hoy* (Madrid, 1922-1932):

- *La celada*, 7: 30-junio-1922
- *El juego del amor y de la muerte*, 30: 8-diciembre-1922
- *Una mala hora la tiene cualquiera*, 44: 1923
- *Doña Prudencia, mujer ligera*, Año II, 59: 29-junio-1923
- *Y en la hora de la muerte...*, 69: 7-septiembre-1923
- *El destino*, 76: 26-octubre-1923
- *La sombra del otro amor*, 88: 18-enero-1924
- *El último amor de María de Magdalá*, 101: 18-abril-1924
- *El pecado de la inteligencia*, 124: 26-septiembre-1924
- *La mujer honrada... en casa y la pierna quebrada*, 145: 20-febrero-1925
- *Emplazamiento*, 164: 3-julio-1925
- *El nido en la tormenta*, 182: 6-noviembre-1925
- *La vuelta del marido pródigo*, 213: 11-junio-1926
- *La bohemia londinense*, Año IV, 243: 7-enero-1927
- *0,60*, 272: 29-julio-1927
- *La confirmación del amor*, 282: 7-octubre-1927
- *La lluvia de oro*, 300: 10-febrero-1928
- *Horas de París*, 315: 25-mayo-1928
- *Anacronismo sentimental*, 348: 11-enero-1929
- *K-O. Novela de boxeo*, 361: 12-abril-1929
- *El regreso a Triana (Españolada)*, 415: 25-abril-1930
- *El drama del Barrio Chino*, 440: 17-abril-1930
- *La puerta que se cerraba sobre la eternidad*, 498: 4-diciembre-1931

En *La Novela de Noche* (Madrid, 1924-1926):

- *La comedia de la honorabilidad*, 8: 1924
- *La mujer, el amante y el marido*, 24: 15-marzo-1925
- *El maleficio de la noche*, 45: 1926

En *Los Novelistas* (Madrid, 1928-?):

- *El castigo del rey Midas*, 7: 26-abril-1928
- *El doctor Truco*, 18: 12-julio-1928

En *Los 13* (Madrid, 1933-?):

- *El secreto para no envejecer*, 3: 18-marzo-1933

En *Cuentos Galantes* (Madrid):

- *¡Qué valor!*, 10: 1910
- *La turbadora*, 36: 1911

En *La Novela Decenal* (Zaragoza):

- *La Santa*, 2: 20-noviembre-1917

En *El Cuento Nuevo* (Madrid):

- *El hombre de presa*, tomo II, 3: 27-febrero-1919

En *La Novela Picaresca* (Buenos Aires):

- *A flor de piel*, 1920

En *La Novela del Amor* (Madrid):

- *Noche de prueba*, 2: 1931

1.3. RECOPIACIÓN DE NOVELAS CORTAS EN LIBRO

- *Oro, seda, sangre y sol (las novelas del toreo)*, Madrid, Biblioteca Popular, Renacimiento, 1914: *La estocada de la tarde*, *Los héroes de la visera*, *San Sebastián, coso taurino* y *La torería*. Edición actual de *La primera de abono*, en *Tres novelas taurinas del 900*, Diputación Provincial de Valencia, Qüites, 1988. Prólogo de Abelardo Linares [junto a *El chiquito de los quiebros*, de José López Pinillos y *La novela de un toro*, de Eugenio Noel]
- *Novelas aristocráticas*, Madrid, V. H. Sanz Calleja, [1917]: *El testigo*, *Fuego entre nieve*, *La pantera vieja*, *El amor prohibido* y *La Reconquista*.
- *El secreto de la ruleta*, Madrid, Biblioteca Nueva, [1919]: *El secreto de la ruleta*, *La ciudad desconocida*, *Las hetairas sabias* y *El gran pecado*.
- *Las señoritas de la zapateta*, Madrid, América, [1920]: *Las señoritas de la zapateta*, *La marquesa y el bandolero*, *Bestezuela de amor* y *El capricho de Estrella*.

- *La pasión, la sangre y el mar*, Madrid, América, [1921]: *Memorias de un neurasténico*, *¡Hoy torea Belmonte!*, *La torería* y *San Sebastián Citerea*.
- *La hora de la caída*, Barcelona, Sopena, [1921]: *La hora de la caída*, *Mandrágora*, *Bohemia triste* y *Los ojos en la noche*.
- *Bestezuela de amor*, Barcelona, Sopena, [1924]: *Bestezuela de amor*, *El capricho de Estrella*, *Estocadas y zapatetas* y *La marquesa y el bandolero*.
- *Las playas de Citerea*, Madrid, Cosmópolis, 1927: *San Sebastián Citerea*, *La Reconquista*, *La sombra del otro amor* y *Doña Prudencia, mujer ligera*.
- *Sangre sobre el barro. Paisajes patológicos*, Madrid, Castro, 1933: *La argolla*, *La procesión del Santo Entierro*, *El caso clínico*, y *La mentira de la redención*. Edición actual de Jesús Gálvez Yagüe, Madrid, Clan, Colección de Autores Españoles, nº 3, 1993

1. 4. LIBROS DE CUENTOS Y MISCELÁNEAS

- *Del huerto del pecado*, Madrid, Imprenta de Primitivo Fernández Valverde, 1910: *Nocturno sentimental*, *Arlequín*, *Fuerza bruta*, *Cansancio*, *Acuarela*, *Fantasmagórica* (*De las memorias de un neurasténico*), *Sombras chinescas* (*De las memorias de un neurasténico*), *El señor Cadáver y la señorita Vampiro*, *Liberación*, *Eucarística*, *El Apóstol*, *Marionetas*, *Neroniana*, *El esposo*, *Héroes del pueblo*, *Orgullo de raza*, *Castamente...* (*De las "Memorias" de un Tenorio viejo*).
- *El pecado y la noche*, Madrid, Renacimiento, 1913: *Las ciudades sumergidas*, *La noche de Walpurgis*, *Hermafrodita*, *El hombre de la muñeca extraña*, *Una hora de amor*, *La Santa*, *La caja de Pandora*, *Los cómplices*, *La domadora*, *Embruajamiento*, *Las*

preciosas ridículas: Madame d'Opporidol, Miss Decency, Ninon. (Edición actual en Ágata, colección Afrodita, 1995)

- *Los cascabeles de Madama Locura*, Madrid, Biblioteca Hispania, [1916]: *Una noche bajo el Terror, Una aventura de amor, La mano de la muerta, La mueca del misterio, Un cadáver sin identificar, El hombre de plata, Las tres máscaras del misterio, Los ojos de lady Rebeca, Cómo se suicidó Álvaro, La mirada de la muerta, Los incubos, El hipnotizador, El alma de la Pompadour, El encanto de la ciudad sumergida, La Infanta de España, El pájaro maravilloso, La ciudad del amor, Los sátiros, Un amor de ultratumba, La Muerte en los Toros, La ironía del sacrificio, La revancha, Llamada en la noche.*
- *Las ciudades malditas*, Madrid, Biblioteca Hispania, [1922]: *El filósofo de Sodoma, La ciudad que había vencido al mar, La ciudad de Onán, La muerte pierreuse, La última encarnación de Hermafrodita, La máscara número 13, El hombre que crecía, La máscara de la hipocresía, Al otro lado de la muralla infranqueable, Las siete doncellas, La dama del año 98, La dama 'de Escuela indecisa', Fe..., La duda, Frente a la verdad, Mística, El esperado, El dolor de la herida, Zarpazos, Por qué fue... , Las montañas que no querían andar.*
- *Vidas arbitrarias. Historias verídicas, ambiguas, escabrosas y pintorescas de nobles señoras y esforzados caballeros*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1923: *La verdadera historia de Salomé, Salambó, El viaje de la Reina de Saba, Tais, La vida maravillosa de San Chiriberto, La rara virtud de la beata Pingoberta, La leyenda de Budda Mangâlyâna, La hija de Yorio, La gentil Manon, Una mujer sin importancia, La Venus de las pieles, Los rastacueros, El tragador de espadas, El hombre del Cook Sons Tours, El hombre del billar, La bailarina de los pies desnudos, La gitana maravillosa, La ingenua libertina, La señorita Flin-Flan, El enamorado de las máscaras, Nuestra Señora de Thermídes, La amazona, La duquesa X, La princesa alemana, La duquesa de los Abruzos, El hombre amarillo.*

- *Aromas de nardo indiano que mata y de ovonia que enloquece*, Madrid, Librería y Editorial Madrid, [1927]: *Noche de China* (Atkinson), *Antinea* (Poiret), *La fruta prohibida* (Poiret), *Le mouchoir de Rosine* (Poiret), *Borgia* (Poiret), *La máscara veneciana*, *Le poison de l'arbre du Paradis* (D'Orsay), *Le vieux Paris* (Rigaud), *Pachuli* (De venta en las droguerías), *La duda*, *Venecia y su veneno*, *La simpatía*, *El divino oasis de amor*, *La muerte del cisne*, *El ergástulo*, *La última noche del palacio persa*, *La enamorada de Aladino*, *El pájaro de Moctezuma*, *la cubeta de Mesmer* y *las predilecciones de Rasputine*, *La hora violeta*, *La hora azul*, *La hora de color de rosa*, *La hora sentimental*, *La charca*, *Las sombras*, *El paso de la Fortuna* (Pimienta), *Varona* (Clavo y canela), *El Music-hall* (Mostaza), *La feria de las troteras y danzaderas* (Cantárida), *El campo*, *La parábola de los frutos verdes*, *El mito de la manzana* y *Odio* (Sinapismo).
- *El seguro contra naufragio*, “Biblioteca Patria”, Córdoba, Imprenta de Biblioteca Patria, [1935], tomo 303: *El seguro contra naufragio*; *Cuentos*: *La apoteosis*, *La oscuridad*, *El hombre que sintió el horror de la soledad*, *El fantoche heroico*; *Moralejas arbitrarias*: *El secreto de Sansón*, *El elixir de la juventud*, *Un seguro.... para la eternidad*; *Aguafuertes*: *Las fiestas de guardar*, *El valor del tiempo*, *El correr del tiempo*.

1. 5. VARIA

- *Meditaciones*, Madrid, Biblioteca Estrella (colección “Miniatura”, tomo 16), 1918
- *La trayectoria de las revoluciones. Ensayos del ayer, el hoy y el mañana español*, Madrid, Biblioteca Hispania, [1919]
- *Peregrinaciones apasionadas. Las hogueras de Castilla*, Madrid, Biblioteca Estrella (colección “Miniatura”, tomo 34), 1919
- *Federico Beltrán Masses*, Madrid Tipografía Artística (colección “Monografías de arte”), [1919]; en colaboración con José Francés.
- *Las hogueras de Castilla. Las tumbas de León. Las piedras madres. Toledo - Cuenca - Segovia - Medina del Campo - Ávila -*

- Valladolid - Palencia - León - Salamanca - Oviedo.- Evocaciones y ensayos líricos*, Barcelona, Oliva de Vilanova, Impresor, 1922
- *El secreto de la vida y de la muerte. Exploraciones*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1924
 - *El origen del pensamiento*, Madrid, Editora Internacional, 1924
 - “Ceremoniosamente muy Corte de España”, *Madrid Chic*, Editorial [s.l.; s.n., 1924?] Ilustraciones Pellicer
 - *América. El libro de los orígenes*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1927
 - *La hora española. Ensayos*, Madrid, C.I.A.P., 1930
 - *El derecho a la vida. Observaciones pertinentes al momento español*, Madrid, CIAP, [1931]
 - *El Primer Estado. (Actuación de la aristocracia antes de la Revolución, en la Revolución y después de ella)*, Madrid, Renacimiento, 1931

1. 6. TEATRO

- *Un alto en la vida errante* (comedia en tres actos). En colaboración con Ramón Pérez de Ayala. Estrenada en el Teatro Campoamor de Oviedo, el 31 de diciembre de 1904.
- *Una cosa es el amor...* (comedia en dos actos)
En colaboración con Melchor Almagro San Martín
- *Frivolidad* (comedia en tres actos)
- *El fantasma* (drama *grand guignol* en un acto), Madrid, Velasco, Impresor, 1913
- *La plataforma de la risa* (comedia en tres actos), *La Farsa*, 445: 28-marzo-1936

1. 7. PRÓLOGOS

- “Prólogo del traductor”; prólogo a Sindley Place: *Las frecuentaciones de Mauricio (Costumbres de Londres)*, Madrid, Biblioteca Hispania, [¿1917?], pp. 5-15
- “Palabras liminares”; prólogo a Abate Prévost: *Manon Lescaut*, Madrid, Biblioteca Estrella, [¿1919?], pp. 9-12

- “A manera de prólogo”; prólogo a A. Ortiz Vargas: *Lejana...*, Madrid, Imprenta J. Pueyo, 1922, pp. 5-10
- “Garcilaso. A manera de prólogo”; prólogo a *Garcilaso. Sus mejores versos*, “Los Poetas”, 27: 9-febrero-1927, pp. 5-9
- “Álvaro Retana”; prólogo a Álvaro Retana: *A Sodoma en tren botijo*, “Los 13”, año I, 12: 21-mayo-1933, pp. 2-4
- Prólogo a Antonia Monasterio de Alonso Martínez: *Una mujer que sentía...*, Salamanca, Tipografía de Calatrava, 1922.

1. 8. TRADUCCIONES

- WILLY, COLETTE, *Mi alma era cautiva*, “El Cuento Semanal”, 185: 15-julio-1910
- PLACE, SINDLEY: *Las frecuentaciones de Mauricio (Costumbres de Londres)*, Madrid, Biblioteca Hispania, [¿1917?]
- PRÉVOST ABATE: *Manon Lescaut*, Madrid, Biblioteca Estrella, [¿1919?]

2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ANTONIO DE HOYOS Y VINENT

- ALFONSO GARCÍA, M.^a DEL CARMEN., *Antonio de Hoyos y Vinent, Una figura del Decadentismo Hispánico*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998 (tesis doctoral)
- , “De la decadencia al anarquismo: Hoyos y Vinent en *El Sindicalista* (1935-1939)”, *Archivum*, Universidad de Oviedo, Tomo 39-40:1989-1990, pp. 7-50
- , “Las colaboraciones de Antonio de Hoyos y Vinent en *La Esfera* (1914-1931): un inventario bibliográfico”, *Angélica. Revista de Literatura*, Lucena, 3: 1992, pp. 123-142
- ANTÓN DE OLMET, LUIS, “Churrigurri”, *Hieles: narraciones triviales*, Madrid, Prensa Artística Española, 1910
- ASENJO, A.G., “Prólogo. Páginas más o menos novelescas de la vida del autor Antonio de Hoyos y Vinent”; prólogo a *El drama del Barrio Chino*, en *La Novela de Hoy*, 440: 17-abril-1930, pp. 3-6
- BAROJA, PÍO, *Las noches del Buen Retiro*, Madrid, Espasa Calpe, S.A., colección Austral, 1982, 4^a ed. (1^a ed. 1934)

- BENAVENTE, JACINTO, "Prólogo" a *El martirio de San Sebastián*, "Biblioteca Lllamarada. Las novelas de la pasión", Madrid, Biblioteca Hispania [1917] pp. 5-8
- BLASCO IBÁÑEZ, VICENTE, "Prólogo" a *Los toreros de invierno*, "Biblioteca Lllamarada. Las novelas de la pasión", Madrid, Biblioteca Hispania [1918] pp. 5-24
- BOURJAC, MARIE-STHÉPHAN, "Un romancier de l'éros dolent, Antonio de Hoyos y Vinent", *Sémiologie de l'amour dans les civilisations méditerranéennes*. II hommage à André Goursonnet, Paris, Les Belles Lettres, 1989, pp. 69-77
- EL CABALLERO AUDAZ [JOSÉ MARÍA CARRETERO], "Todo.. menos prólogo"; prólogo a *La procesión del Santo Entierro*, "Biblioteca Lllamarada. Las novelas de la pasión", Madrid, Biblioteca Hispania [1917] pp. 5-15
- _____, *Galería*, II, Madrid, Ediciones Caballero Audaz, 1944, pp. 431- 437
- CAMÍN, ALFONSO., "Antonio de Hoyos y Vinent", en *Los hombres y los días (Entrevistas literarias)*, Madrid, Renacimiento, 1927, pp. 121-131
- CANSINOS ASSENS, RAFAEL, "Estampa decadente", "Estampa decadentista en la Puerta del Sol" y "Antonio de Hoyos", en *La novela de un literato, I (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...) (1882-1914)*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 114-115, 211-212 y 333-340
- _____, "Las amistades peligrosas" y "Accidente sospechoso", en *La novela de un literato, 2 (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...) (1914-1923)*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 248-249 y 399
- _____, "Hoyos tronado" y "El asunto de las niñas desaparecidas! y "La decadencia de Antonio de Hoyos", en *La novela de un literato, 3 (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...) (1923-1936)*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 76-77, 109-110 y 175-176
- _____, "Antonio de Hoyos", en *Poetas y prosistas del novecientos*, Madrid, Editorial-América, Madrid, 1919, pp. 226-246
- _____, *La nueva literatura, II. Las Escuelas (1898-1900-1918)*, (1ª ed.: 1917), en *Obra Crítica*, I, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998:
- "Los Madrileñistas", pp. 277-279, 281
- "Los Orientalistas", p. 292
- "Los Eróticos", pp. 300-303

- “Los cantores de la provincia”, p. 321
- _____, *La nueva literatura, IV. La Evolución de la novela (1917-1927)*, (1ª ed. 1927), en *Obra Crítica*, II, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998:
 - “Antonio de Hoyos y Vinent”, pp. 41-66 (Las páginas 41 a 55 ya fueron publicadas en *Poetas y prosistas del novecientos*)
 - “Alberto Insúa”, p. 112
 - “Pedro Mata”, pp. 210, 211 y 216
- _____, *La nueva literatura, V. La Evolución de los temas literarios* (1ª ed. 1936), en *Obra Crítica*, II, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998:
 - “Las novelas de la torería. *Oro, seda, sangre y sol* (1914) por Antonio de Hoyos y Vinent”, pp. 394-400
 - “Las novelas de la torería. *El embrujo de Sevilla* (1922) por Carlos Reyles”, p. 412
- _____, *Los temas literarios y su interpretación* (1ª ed. 1924):
 - “Música, emoción”, p. 560
 - “La novela grande”, pp. 603 y 605
 - “Los pueblos en la literatura”, p. 701
- CARMONA NENCLARES, FRANCISCO, “El pecado y la muerte: Antonio de Hoyos y Vinent”, en *La prosa literaria del novecientos, I. Crítica*, Madrid, Ediciones Mediterráneo, 1929, p.115-124
- CARNERO, GUILLERMO, “Culturalismo y poesía ‘novísima’. Un poema de Pedro Gimferrer, “Cascabeles” de *Arde el mar* (1966)”, *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, Milán, 11-12: 1990, pp.19-36
- _____, “Lectura de ‘Las ilusiones’ de Juan Gil-Albert, *Las ilusiones*, Barcelona, Mondadori, 1998, pp. 9-36
- CEJADOR Y FRAUCA, JULIO, “Prólogo” a *El retorno*, “Biblioteca Llamada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Biblioteca Hispania [1919] pp. 5-18
- _____, “Antonio de Hoyos y Vinent”, en *Historia de la lengua y literatura castellana*, XII, Madrid, Tipografía de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, 1920, pp. 102-106; 108-111
- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, MERCEDES, “El novecentismo como encrucijada: Antonio de Hoyos y Vinent”, *Philologia Hispalensis*, XV: 2001, pp.43-80
- _____, “La trayectoria final de Hoyos y Vinent. Teoría literaria e ideología política”, *Boletín del Museo e Instituto Camón*

- Aznar, LXXXVIII: 2002, pp. 41-81
- CRUZ CASADO, ANTONIO, "La novela erótica de Antonio de Hoyos y Vinent (1885-1940)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 426: diciembre-1985, pp. 101-116
 - _____, "Modernismo y parodia en la narrativa de Hoyos y Vinent", en Guillermo Carnero (ed.): *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas* (Córdoba, 1985), Córdoba, Excma. Diputación de Córdoba, 1987, pp. 399-407
 - _____, "Aromas de nardo indiano que mata y de ovonia que enloquece, Antonio de Hoyos y Vinent", *Álbum. Letras, artes*, 30: 1991, pp. 75-83
 - DAUPHINÉ, CLAUDE, "Hoyos y Vinent et Rachilde (ou de l'éternité de la décadence)", *Hommage a Nelly Clémessy*, Nice Faculté, I: 1993, pp. 163-169
 - FOIN-ROSSET, BÉNÉDICTE., *Deviance, nevrose, extravagance, erotisme dans quelques "novelas cortas" publiées entre 1916 et 1925*, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 29 de noviembre de 2004 (Tesis doctoral)
 - FUENTES, VÍCTOR (ed.), *Cuentos bohemios españoles [Antología]*, Biblioteca de Rescate nº 10, Sevilla, Renacimiento, 2005
 - GÁLVEZ YAGÜE, JESÚS, *Hoyos y Vinent: vida y literatura*, Tarragona, Universidad "Rovira i Virgili", 1993 (tesis doctoral)
 - _____, "Un retrato novelado. Lo que Antonio de Hoyos nos dejó escrito sobre sí mismo", *Angélica*, Lucena, 6: 1994, pp. 185-202
 - GARCÍA DE NORA, EUGENIO, *La novela española contemporánea (1898-1927)*, I, Madrid, Gredos, 1958, pp. 413-420
 - GIL ALBERT, JUAN, "Un personaje", en *Crónica General*, Valencia, Pre-textos, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995, pp. 51-57
 - GIMFERRER, PERE, "Antonio de Hoyos y Vinent, el ineludible ", *El País*, 20-mayo-1984, suplemento "Libros", p. 7
 - _____, "Cascabeles", en *Arde el mar* (1ª ed. 1966), Madrid, Cátedra, 1994, pp. 110-112
 - GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN, "Antonio de Hoyos", en *Retratos completos. Retratos contemporáneos*, Madrid,

- Aguilar, 1961, pp. 468-472
- _____, *Pombo*, Madrid, Visor, 1999, pp. 110 y 111, prólogo de Andrés Trapiello
- GONZÁLEZ RUANO, CÉSAR, “Mi amistad con Antonio de Hoyos” y “La extraña Bene”, en *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, pp. 101-104
 - _____, “Antonio de Hoyos y Vinent”, en *Siluetas de escritores contemporáneos*, Madrid, Editora Nacional, 1949, pp. 59-60
 - INSÚA, ALBERTO, “Sagitario, el salón de Antonio de Hoyos y varias anécdotas”, en *Memorias, I. Mi tiempo y yo*, Madrid, Tesoro, 1950, pp. 531-537
 - LASSO DE LA VEGA, RAFAEL, “Retrato lírico del autor Antonio de Hoyos y Vinent”; prólogo a *El remanso*, Madrid, Biblioteca Estrella, 1920, p. 5
 - MONTE-CRISTO [EUGENIO R. DE LA ESCALERA], “Los salones de Madrid. IX: La morada de los marqueses de Hoyos”, *Blanco y Negro*, 4-enero-1896, s.p.
 - PARDO BAZÁN, EMILIA, “Prólogo” a *Cuestión de ambiente*, Madrid, Biblioteca Hispania, s.f., (3ª ed.), pp. 7-15
 - _____, prólogo a *La atroz aventura*, “Biblioteca Llamarada. Las novelas de la pasión”, Madrid, Hispania, [1918], pp. 9-12
 - PÉREZ DE AYALA, RAMÓN, *Troteras y danzaderas* (1ª ed. 1913), Madrid, E.D.A.F., 1966
 - PRADA, JUAN MANUEL DE, *Las máscaras del héroe*, Madrid, Valdemar, 1996
 - ROBIN CLAIRE-NICOLLE, “Le catastrophisme dans *La vejez de Heliogábalo*”, en *Coloque International* des 29-30-31 mai 1997, organisé par l’Université de Franche Comté. Série Littérature et Histoire des pays de langues européennes, vol. 54, Preses Universitaires Frans-comtoises
 - SÁEZ DELGADO, ANTONIO, *Corredores de fondo. Literatura en la península ibérica a principios de siglo XX*, Gijón, Llibros del Pexe, s.l., 2003, pp. 138-140
 - SÁEZ MARTÍNEZ, BEGOÑA, *Las sombras del modernismo: efectos del decadentismo en España: la narrativa de Antonio de Hoyos y Vinent*, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, [2003] (tesis doctoral)
 - _____, *Las sombras del modernismo: una aproximación al decadentismo en España*, Valencia, Institutio Alfons el

Magnanim, 2004

- SÁINZ DE ROBLES, FEDERICO CARLOS, en *Raros y olvidados. (La promoción de "El Cuento Semanal"*, Madrid, Prensa Española, 1971, pp.145-147
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, ALBERTO (ed.), *Felipe Trigo, Álvaro Retana, Antonio de Hoyos y otros: Cuentos diabólicos*, selección y prólogo de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, Madrid, Clan, 2005
- , *Cuentos de crimen y locura*, selección y prólogo de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, Madrid, Clan, 2006
- SÁNCHEZ GRANJEL, LUIS, "Vida y literatura de Hoyos y Vinent", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 285: marzo-1974, pp. 489-502
- SAN JOSÉ, DIEGO, *De cárcel en cárcel*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1988
- SIMARRO, LUIS, "Prólogo" a *El caso clínico*, "Biblioteca Lllamarada. Las novelas de la pasión", Madrid, Biblioteca Hispania [1917] pp. 5-18
- UNAMUNO, MIGUEL DE, "Sobre el hombre que vendió su cuerpo al diablo"; prólogo a *El hombre que vendió su cuerpo al diablo*, "Biblioteca Lllamarada. Las novelas de la pasión", Madrid, Biblioteca Hispania [1917] pp. 9-17
- UMBRAL, FRANCISCO, *Trilogía de Madrid*, Barcelona, Planeta, 1996, pp. 105, 202 y 224
- VILLENA, LUIS ANTONIO DE, "Antonio de Hoyos y Vinent en 1916 (Sobre *Las hetairas sabias*)", *Ínsula*, 443: octubre-1983, p. 10
- , "Antonio de Hoyos y Vinent, la pose y la decadencia", en *Corsarios de guante amarillo. Sobre el dandysmo*, Barcelona, Tusquets, 1983, pp. 113-121

3. BIBLIOGRAFÍA DE LAS FUENTES DE HOYOS Y VINENT:

- AZORÍN (JOSÉ MARTÍNEZ RUÍZ), *La voluntad*, Madrid, Castalia, 1984
- BARBEY D'AUREVILLY, JULES, *Les Diaboliques*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1963
- , *Un histoire sans nom suivi de Une page d'Histoire, Le Cachet d'onix et de Léa*, [Paris], Gallimard, 1972.

- BAROJA, PÍO, *Camino de perfección (pasión mística)*, Madrid, Caro Raggio Editor, 1972
- _____, *Aurora roja*, Madrid, Caro Raggio Editor, 1972
- _____, *Mala hierba*, Madrid, Caro Raggio Editor, 1972
- _____, *Las ciudades: César o nada. El mundo es así. La sensualidad pervertida*, Madrid, Alianza, 1985, (5ª ed.)
- BARRÈS, MAURICE, *Du sang, de la volupté et de la mort*, Paris, Librairie Plon, Plon-Nourrit et Cie, Imprimeurs-Editeurs, 8, Rue Garancière, 1923
- _____, *Amori et dolori sacrum. La mort de Venise*, Paris, Félix Juven Editeur, s.f.
- _____, *Un homme libre*, Paris, Librairie Plon, Plon-Nourrit et Cie, Imprimeurs-Editeurs, 1922
- _____, *Les déracinés*, Paris, Brodard et Taupin Imprimeur-Relieur, 1967
- BAUDELAIRE, CHARLES, *Les Fleurs du Mal*, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1995, ed. bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo
- _____, *Les Paradis artificiels*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966
- _____, *La Fanfarlo. Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*, Paris, Flammarion, 1987
- BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Leyendas*, Salamanca, Publicaciones del Colegio de España, Clásicos Almar, s.f.
- _____, *Rimas*, Madrid, Castalia, 1984, (3ª ed.), edición, introducción y notas de José Carlos de Torres
- BLASCO IBÁÑEZ, VICENTE, *Novelas de amor y muerte*, en *Obras Completas*, III, Madrid, Aguilar, 1978, (8ª ed.)
- _____, *A los pies de Venus*, en *Obras Completas*, III, Madrid, Aguilar, 1978, (8ª ed.)
- _____, *Novelas de la Costa Azul. El viejo del paseo de los Ingleses*, en *Obras Completas*, III, Madrid, Aguilar, 1978, (8ª ed.)
- BOURGET, PAUL, *Fisiología del amor Moderno. Fragmentos póstumos de una obra de Claude Larcher*, Madrid, Sáenz de Jubera, Hermanos, 1916
- CARRERE, EMILIO, *Antología poética*, Madrid, Vasallo de Mumbert, s.f.
- CHODERLOS DE LACLOS, PIERRE, *Les liaisons dangereuses*,

- Paris, Presses de la Renaissance, 1979
- COLOMA, LUIS, *Pequeñeces*, Madrid, Cátedra, 1987
 - _____, *El Salón Azul*, en *Nuevas lecturas*, Bilbao, Imprenta del Corazón de Jesús, 1902, pp. 121-163
 - D'ANNUNZIO, GABRIELE, *El placer*, en *Obras Completas*, I, Madrid, Aguilar, 1959
 - _____, *El fuego*, en *Obras Completas*, I, Madrid, Aguilar, 1959
 - _____, *Quizá sí, quizá no*, en *Obras Completas*, I, Madrid, Aguilar, 1959
 - DARÍO, RUBÉN, *Prosas profanas*, en *Poesías*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952 (2ª reimpresión 1993)
 - _____, *Cantos de vida y esperanza*, en *Poesías*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952 (2ª reimpresión 1993)
 - _____, *El canto errante*, en *Poesías*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952 (2ª reimpresión 1993)
 - _____, "Rachilde", en *Los raros*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1905, pp. 111-122 (2ª ed. corregida y aumentada)
 - _____, *La España Contemporánea*, Madrid, Visor, 2005
 - DIDEROT, DENIS, *La religieuse*, [Paris], Gallimard, Collection Folio, 1972
 - FLAUBERT, GUSTAVE, *La Tentación de San Antonio*, Madrid, Siruela, 1988
 - _____, *Les Mémoires d'un fou, Novembre, Pyrénées-Corse, Voyage en Italie*, [Paris], Gallimard, 2001
 - _____, *Trois Contes. Un coeur simple. La légende de saint Julien l'Hospitalier. Hérodias*, [Paris], Librairie Générale Française, 1972
 - GAUTIER, THÉOPHILE, *Mademoiselle de Maupin*, [Paris], Gallimard, 1973
 - _____, *Contes et récits fantastiques*, [Paris], Librairie Générale Française, 1990
 - _____, *Emaux et Camées*, [Paris], Charpentier, 1884
 - GONCOURT, EDMOND ET JULES DE, *Madame Gervaisais*, [Paris], Gallimard, 1982
 - GRACIÁN, BALTASAR, *El Crítico*, Barcelona, Planeta, 1985
 - HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS, *Vampirismo, El magnetizador y La aventura de la noche de San Silvestre*,

- Barcelona, Biblioteca de cuentos maravillosos, José J. de Olañeta, Editor, 1988, traducción de Carmen Bravo-Villasante
- _____, *El hombre de arena*, en *Cuentos fantásticos del XIX*, I, Madrid, Siruela, 1988 (4ª ed.), al cuidado de Italo Calvino
- HUYSMANS, JORIS-KARL, *À rebours*, [Paris], Fasquelle, 1972
- _____, *Là-bas*, Paris, P.V. Stock Éditeur, 1902, (20ª ed.)
- LAFORGUE, JULES, *Moralidades legendarias*, Madrid, Cátedra, 1994
- LARRA, MARIANO JOSÉ DE, *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, edición de Alejandro Pérez Vidal, Barcelona, Crítica, 2000
- LAUTRÉAMONT, COMTE DE, (ISIDORE DUCASSE), *Oeuvres Complètes (Les Chants de Maldoror, Poésies, Lettres)*, Paris, Librairie José Corti, Rue de Médicis, II, s.f.
- L'ISLE-ADAM, VILLIERS DE, *Contes cruels. Nouveaux contes cruels*, Paris, Bordas, 1989
- _____, *Axël*, en *Oeuvres complètes*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, IV
- LOPE DE VEGA, FÉLIX, *Obras poéticas*, Barcelona, Planeta, 1983
- LORRAIN, JEAN, *Poussières de Paris*, Paris, Société d'Éditions Littéraires et Artistiques, 1902, (2ª ed.)
- _____, *Fards et Poisons*, Paris, Société d'Éditions Littéraires et Artistiques, Librairie Paul Ollendorf, 1903, (2ª ed.)
- _____, *Cuentos de un bebedor de éter*, Madrid, Alfaguara, 1978, traducción de Elena del Amo
- _____, *Monsieur de Phocas*, Paris, Édition de La Table Ronde, 1992
- _____, *El vicio errante*, Paris, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1909, traducción de Carlos de Batlle
- _____, *La Forêt bleu*, Paris, Alphonse Lemerre Editeur, 1883
- MACHADO, MANUEL, *Alma. Apolo*, Madrid, Alcalá, s.f.
- _____, *El Mal Poema*, Barcelona, Montesinos, s.f.
- MERIMÉE, PROSPER, *Nouvelles Complètes II, Carmen et treize autres nouvelles*, [Paris], Gallimard, 1965
- MIRBEAU, OCTAVE, *El jardín de los suplicios*, Madrid, Cupsa, 1997

- _____. *Le Calvaire*, Paris, Albin Michel Éditeur, 1925
- _____. *Le journal d'une femme de chambre*, [Paris], Editions Fasquelle, 1937
- MIRÓ, GABRIEL, *Las cerezas del cementerio*, en *Obras Completas*, III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1985 (5ª ed.)
 - NERVAL, GÉRARD DE, *Aurélia, Promenades et souvenirs, Lettres à Jenny, Pandora*, Paris, Garnier-Flammarion, 1972
 - PARDO BAZÁN, EMILIA, *La Quimera*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1991
 - _____. *Dulce dueño*, en *Obras Completas*, II, Madrid, Aguilar, 1973 (3ª ed.)
 - _____. *La Sirena Negra*, en *Obras Completas*, II, Madrid, Aguilar, 1973 (3ª ed.)
 - PATER, WALTER, *The Renaissance*, New York, Boni and Liveright, [1919], introducción de Arthur Symons
 - _____. *Marius, the Epicurean*, London, Macmillan, 1885
 - POE, EDGAR ALLAN, *Cuentos*, 1 y 2, Madrid, Alianza, 1998, traducción de Julio Cortázar
 - _____. *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza, 1973, traducción de Julio Cortázar.
 - PRÉVOST, ABATE (ANTOINE-FRANÇOIS D'EXILES), *Manon Lescaut*, Madrid, Lípari Ediciones, 1996, traducción de Eduardo Marquina
 - QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Poemas escogidos*, Madrid, Castalia, 1981
 - RACHILDE (MARGUERITE EYMERY), *Monsieur Vénus*, [Paris], Librairie Française, L. Genonceaux & Cie, Éditeurs, 190
 - _____. *Ciénaga florida (Le Dessous)*, Madrid, Renacimiento, 1914, traducción de Luis Ruiz Contreras
 - _____. *Dans le Puits ou la vie inferieure (1915-1917)*, Paris, Mercure de France, 1918
 - _____. *Madame Adonis*, Paris, Monnier, 1888
 - RESTIF DE LA BRETONNE, NICOLAS, *La Antijustina*, Barcelona, Alcor, 1992, traducción de J.C. Clavados
 - RETANA, ÁLVARO, *A Sodoma en tren botijo*, en *Los 13*, Año I, 12: 21-mayo-1933
 - RODENBACH, GEORGES, *Bruges-la-Morte*, Éditions du Boucher, 2005 (el texto reproduce la edición de Flammarion, París,

- 1892)
- ROLLINAT, MAURICE, *Les Névroses*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1885
 - ROSSETTI, DANTE GABRIEL, *Poems*, London, F.S. Ellis, 33 King Street, Covent Garden, 1870
 - ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, [Paris], Librairie Générale Française, 2002
 - RUEDA, SALVADOR, “Los bárbaros en Roma”, *Friso poético*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, s.f., pp. 66-69, selección de Rafael Pérez Estrada
 - SADE, MARQUÉS DE, *Justina o los infortunios de la virtud*, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1985
 - _____, *La filosofía en el tocador*, Barcelona, Tusquets, 1989
 - SAMAIN, ALBERT, *Au jardin de l’infante*, Granada, Editorial Comares, [1994], edición bilingüe, versión de Carlos Pujol
 - SCHWOB, MARCEL, *Vies imaginaires*, Paris, Flammarion, 2004
 - _____, *Le Roi au masque d’or*, Paris, Librairie Générale Française, 1999
 - TOLSTOI, LEON, *La sonata a Kreutzer*, en *Obras Selectas*, III, Madrid, Aguilar, 1981
 - TRIGO, FELIPE, *La Altísima*, Madrid, Librería Pueyo, 1907 (2ª ed. corregida)
 - _____, *Las posadas del Amor*, en *El Cuento Semanal*, Madrid, 98: 13-noviembre-1908
 - UNAMUNO, MIGUEL DE, *Niebla*, en *Obras Completas*, I, Madrid, Biblioteca Castro, Turner Libros, 1995
 - _____, *Abel Sánchez*, en *Obras Completas*, I, Madrid, Biblioteca Castro, Turner, 1995
 - _____, *La tía Tula*, en *Obras Completas*, I, Madrid, Biblioteca Castro, Turner, 1995
 - VALERA, JUAN, *Pepita Jiménez*, en *Obras Completas*, II, Madrid, Biblioteca Castro, Turner, 2001
 - VALLE-INCLÁN, RAMÓN MARÍA DEL, *Sonata de primavera*, Madrid, Alianza, 1995
 - _____, *Sonata de Otoño. Sonata de invierno (Memorias del Marqués de Bradomín)*, Madrid, Espasa Calpe, 1986 (13ª ed.)
 - _____, *Flor de santidad*, Madrid, Cátedra, 1993
 - _____, *Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas*,

- Madrid, Espasa-Calpe, 1993, (7ª ed.)
 _____, *Femeninas*, Madrid, Cátedra, 1992
 _____, *Jardín Umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, (9ª ed.)
 - ZAYAS, MARÍA DE, *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*, Madrid, Cátedra, 1983

4. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AMORÓS, ANDRÉS, *Vida y literatura en "Troteras y danzaderas"*, Madrid, Castalia, 1973
 _____, *Luces de candilejas: los espectáculos en España (1898-1939)*, Madrid, Espasa Calpe, 1991
 _____, *Toros, cultura y lenguaje*, Madrid, Espasa Calpe, [1999]
 -APOLLINAIRE, GUILLAUME., *Chroniques d'art 1902-1918* (edición de L.-C.Breunig), París, 1960, en Francisco Calvo Serralller, "EL simbolismo y su influencia en la pintura española del fin de siglo [1890-1930]", en Catálogo de la exposición *Pintura simbolista en España*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, pp. 17-59
 -BAROJA, PÍO, *Desde la última vuelta del camino. Memorias. Galería de tipos de la época.*, IV, Madrid, Caro Raggio, 1983
 -BARRÈRE, BERNARD, "La crise du roman en Espagne (1915-1936). Le cas d'un romancier: Alberto Insúa", *Bulletin Hispanique*, LXXXV: julio-diciembre-1983, pp. 233-279
 -BATAILLE, GEORGE., *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 1981
 - BINNI, WALTER, *La Poética del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1984
 -BLASCO IBÁÑEZ, VICENTE, *Estudios literarios*, en *Obras completas*, III, Madrid, Aguilar, 1978, (8ª ed.)
 -BORNAY, ERIKA, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990
 -BOURGET, PAUL, *Essais de psychologie contemporaine. Baudelaire.- M. Renan.- Flaubert.- M. Taine.- Stendhal*, Paris, Alphonse Lemerre, 1889
 - CARTER, ALFRED, *The Idea of Decadence in French Literature. 1830-1900*, Toronto, Toronto University Press, 1958
 - CANSINOS ASSENS, RAFAEL, *Salomé en la literatura. Flaubert, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire*, Madrid, América,

1919

- _____, “W. Fernández Flórez (1917-1927)”, en *Obra Crítica*, II, Diputación de Sevilla, s.f., pp. 95-101
- _____, “Ramón Pérez de Ayala (1916-1927)”, en *Obra Crítica*, II, Diputación de Sevilla, s.f., pp. 67-78
- _____, *Estética y erotismo de la pena de muerte. Estética y erotismo de la guerra*, Gijón, Noega, 1983
- CELMA VALERO, MARÍA PILAR, *Caras y máscaras de 1900: (siluetas literarias)*, Valladolid, Difácil, 1999
- CEREZO GALÁN, PEDRO, *El mal de siglo: el conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- CERNUDA, LUIS, “La fuente”, *Las Nubes* (1937-1938), Buenos Aires, ed. facsímil, Visor, 2002, (2ª ed.)
- _____, “Ser de Sansueña”, *Vivir sin estar viviendo* [1944-1949], en *La realidad y el deseo*, Fondo de Cultura Económica, 1992, (11ª reimpresión)
- _____, “El joven marino”, *Invocaciones* (1934-1935), en *La realidad y el deseo*, Fondo de Cultura Económica, 1992, (11ª reimpresión)
- _____, “Miguel de Unamuno”, *Estudios sobre poesía contemporánea*, en *Prosa*, I, Madrid, Siruela, 1994, pp. 120-129
- CORREA RAMÓN, AMELINA, *Isaac Muñoz (1881-1925). Recuperación de un escritor finisecular*, Granada, Universidad de Granada, 1996
- _____, *Hacia la re-escritura del canon finisecular. Nuevos estudios sobre las direcciones del modernismo*, Granada, Universidad de Granada, 2006
- _____, *Alejandro Sawa. Luces de bohemia*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008
- ENA BORDONADA, ÁNGELA, “Sobre la religión y lo religioso en la obra de Valle-Inclán”, *Ilu. Revista de ciencia de las religiones*, Universidad Complutense de Madrid, Nº 3, 1998, pp.33-50
- _____, *Novelas breves de escritoras españolas: 1900-1936*, Madrid, Castalia, 1990
- _____, prólogo y edición de Ángeles Vicente, *Zeze*, Madrid, Lengua de Trapo, 2005
- GENER, POMPEU, *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*, Barcelona, Juan Llordachs, 1900

- GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN, *La Nardo*, Madrid, Visor, 2007
- _____, *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 1988, pp.227-247, edición de Ana Martínez-Collado
- GULLÓN, RICARDO, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza, 1990
- _____, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada, 1960
- HINTERHÄUSER, HANS., *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1998
- INSÚA, ALBERTO, prólogo a Maurice Barrès, *El Greco ó El secreto de Toledo*, Madrid, Renacimiento, 1914, pp. 7-42
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN, *El Modernismo (apuntes de Curso 1953)*, Madrid, Visor, 1999
- JANIN, JULES, “Essai sur la vie et les ouvrages de l’auteur de Clarisse Harlowe Samuel Richardson”, en *Clarisse Harlowe*, I, Paris, Librairie d’Amyot, 1846, pp. VII-XLVII
- KEATS, JOHN, *Odas y sonetos*, Madrid, Hiperión, 1995, edición bilingüe, traducción, introducción y notas de Alejandro Valero
- KRONIK, JOHN W., “Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés”, en Marina Mayoral (ed.), *Estudios sobre “Los pazos de Ulloa”*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 163-174
- LITVAK, LILY, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch, 1979
- _____, *El sendero del tigre. Exotismo en a literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*, Madrid, Taurus, 1986
- _____, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990
- _____, (ed.), *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras. 1918-1936*, Madrid, Taurus, 1993
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Rubén Darío y la Edad Media: Una perspectiva poco conocida sobre la vida y obra del autor*, Barcelona, Planeta, 1971
- LOZANO MARCO, MIGUEL ÁNGEL, “Un topos simbolista: la ciudad muerta”, *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*, I: 1995, pp. 159-175
- _____, *Imágenes del pesimismo: literatura y arte en España, 1898-1930*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000
- _____, (ed.), *El simbolismo literario en España*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006

- _____, Prólogo a Gabriel Miró, *Obras Completas*, I, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006, edición y prólogo de Miguel Ángel Lozano Marco, pp. XIII-LXXXV
- LLANAS AGUILANIEDO, JOSÉ MARÍA, *Alma contemporánea. Tratado de estética*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, [1991]
 - MACHADO, ANTONIO, *Poesía y Prosa*, II, Madrid, Espasa Calpe, 1989
 - MANN, THOMAS, *La montaña mágica*, Barcelona, Edhasa, 2008, 5ª reimpresión, traducción de Isabel García Adán
 - MARÍ, ANTONI (ed.), *El entusiasmo y la quietud, Antología del romanticismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 1979
 - MARÍAS, JULIÁN, *La educación sentimental*, Madrid, Alianza, 1992
 - MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, “Gabriel Miró y el *künstlerroman*”, en Miguel Ángel Lozano y Rosa María Monzó, (eds.), *Actas del I Simposio Internacional “Gabriel Miró”*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997, pp. 89-109
 - MARQUÈZE-POUEY, LOUIS, *Le mouvement décadent en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986
 - MAUPASSANT, GUY DE, “Le Roman”, en *Pierre et Jean*, Paris, Louis Conard, 1909, pp. V-XXVI
 - MICHELET, JULES, *El amor*, Barcelona, Luís Tasso Serra, s.f.
 - PALOMO, MARÍA DEL PILAR, “Curiosidad intelectual y eclecticismo crítico en Emilia Pardo Bazán”, en Marina Mayoral (ed.), *Estudios sobre “Los pazos de Ulloa”*, Madrid, Cátedra, 1989, pp.149-162
 - MORENO VILLA, JOSÉ, *Vida en claro*, Madrid, Visor, 2006
 - PARDO BAZÁN, EMILIA, “La nueva cuestión palpitante”, en *Obras Completas*, III, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 1157-1195
 - _____, “La algarada de *Pequeñeces*”, en *Obras Completas*, III, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 980-984
 - PRAT, IGNACIO, *El muchacho despatriado. Juan Ramón Jiménez en Francia (1901)*, Madrid, Taurus, 1986
 - PRAZ, MARIO, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, (1ª ed. 1930), Barcelona, El Acantilado, 1999
 - _____, *El pacto con la serpiente. Paralipómenos de “La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica”*, (1ª ed. 1972),

- México, Fondo de Cultura Económica, 1988
- _____, *Penisola pentagonale*, Milano, Alpes, 1928
- _____, “La dama del diván”, en *Gusto neoclásico*, (1ª ed. 1940), Barcelona, Gustavo Gili, 1982
- PROUST, MARCEL, *Por el camino de Swan*, Madrid, Alianza, 1996
 - RICHARD, NÖEL, *Le Mouvement Décadent. Dandys, Esthètes et Quintessents*, Paris, Librairie Nizet, 1968
 - RIMBAUD, ARTHUR., “Soleil et Chair”, *Poésies complètes*, [Paris], Librairie Générale Française, 1998
 - RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, ANTONIO, *Cuentos populares españoles*, Madrid, Anaya, 2004 (4ª ed.)
 - SÁNCHEZ GRANJEL, LUIS, *Eduardo Zamacois y la novela corta*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980
 - SANTOS, CARE, “Tórtola Valencia: creadora de su propia leyenda”, *Historia y vida*, Barcelona, Nº 333, Año XXVIII: diciembre, 1995, pp. 6-20
 - SCHILLER, FRIEDRICH, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos, 1990 (2ª reimpresión 2005), edición bilingüe, estudio introductorio de Jaime Feijóo, traducción y notas de Jaime Feijóo y Jorge Seca
 - SOBEJANO, GONZALO, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967
 - STEFANO, GIUSEPPE DI (ed.), *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993
 - STENDHAL, (MARIE HENRI BEYLE) *Del amor*, Madrid, Alianza, 1990 (2ª reimpresión), traducción de Consuelo Berges
 - UNAMUNO, MIGUEL DE, *En torno al casticismo*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1971, estudio y edición de Francisco Fernández Turienzo
 - VILLAR DÉGANO, JUAN FELIPE., “Reflexiones sobre los libros de viajes”, *Letras de Deusto*, vol. 35, Nº 108, 2005, pp. 227-250
 - VILLENA, LUIS ANTONIO DE, *Máscaras y formas del “fin de siglo”*, Madrid, Ediciones del Dragón, 1988
 - _____, *Los andróginos del lenguaje*, Madrid, Valdemar, 2001
 - WHITAKER, DANIEL S., “La Quimera” de Pardo Bazán y la literatura finisecular, Madrid, Pliegos, 1988
 - WINN, PHILLIP, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain: le*

- héros fin de sexe*, Amsterdam, Rodopi, 1997
- YEATS, WILLIAM BUTLER, *Per Amica Silentia Lunae*, London, Macmillan, 1918

 - ZAMORA, ANDRÉS, “*La condesa del Zarzal es un monstruo de infamia*”. *Diablas azules en la Restauración*”, *The Colorado Review of Hispanic Studies*, Vanderbilt University, vol. 4, 2006, pp.271-92
 - ZAMORA VICENTE, ALONSO, *Las “Sonatas” de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1983

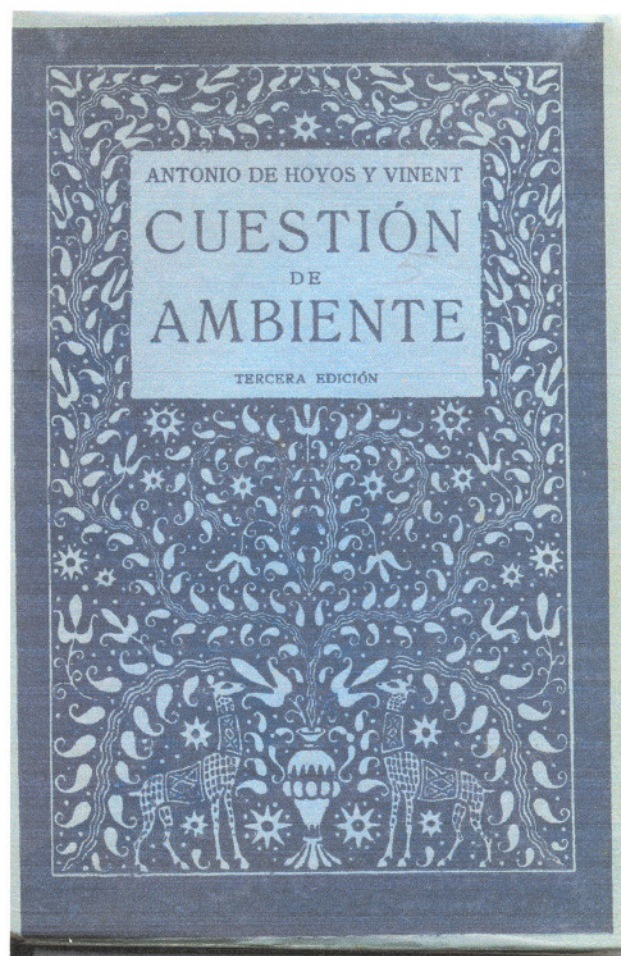
CUADRO CRONOLÓGICO

Año	Vida de Hoyos	Hechos históricos	Hechos culturales
1884	- Nace en Madrid, en el palacio de la calle del Florín, nº 2, propiedad de su abuelo materno, el senador real Antonio Vinent y Vives.	- Conflicto franco-chino. Conferencia del Congo en Berlín: reparto de África. Presentación al rey Alfonso XII del <i>Memorial de Greuges</i> . Cánovas y los conservadores en el poder. Terremotos de Granada.	- Publicación de <i>À rebours</i> de J. K. Huysmans. Clarín escribe <i>La Regenta</i> . Auguste Rodin empieza <i>Los ciudadanos de Calais</i> . Degas pinta <i>Las planchadoras</i>
1896	- Nombramiento de su padre, Isidoro de Hoyos, como embajador español en la corte de Austria-Hungría. Traslado de la familia a Viena. Hoyos ingresa en el Colegio Teresiano. Primeros síntomas de su sordera.	- Primeros Juegos Olímpicos de la Era Moderna en Atenas. Tratado de Rusia-China contra Japón. Comienza la insurrección de Filipinas dirigida por José Rizal.	- Muere Paul Verlaine. Oscar Wilde estrena <i>Salomé</i> en París. Rubén Darío publica <i>Prosas profanas</i> . Nace André Bretón. Primera exhibición del cinematógrafo en Madrid.

1897	- Pasa una temporada en Madrid junto a sus tías, la marquesa de Zorzone y la marquesa de Villalobar.	- Guerra greco-turca. Decreto de autonomía para Cuba y Puerto Rico. Asesinato de Cánovas por el anarquista italiano Angiolillo.	- André Gide publica <i>Los alimentos terrestres</i> , Unamuno <i>Paz en la Guerra</i> y Ángel Ganivet el <i>Idearium español</i> . Inauguración de <i>Els quatre gats</i> en Barcelona.
1898	- Regreso de la familia a Madrid. Se instala en el palacio de la calle Amor de Dios, durante un largo periodo, en el que Hoyos dice que “leía mucho”. Acude a las tertulias de la duquesa de Alba y de la marquesa de Esquilache, y es invitado a las fiestas de la aristocracia madrileña. Veranea en Zarauz y Cestona, donde nace su amistad con el padre Coloma	- Muere el príncipe Otto von Bismarck y la emperatriz Isabel de Austria es asesinada en Ginebra. Zola publica su carta “J’acuse” por el caso Dreyfus. Estados Unidos declara la guerra a España tras el hundimiento del “Maine”. Paz de París. Fin del imperio colonial español: independencia de Cuba.	- Marie y Pierre Curie aislan el radio. Leon Tolstoi publica <i>Resurrección</i> y D’Annunzio escribe <i>El fuego</i> . Rubén Darío llega a España. Joaquín Costa publica el estudio <i>Colectivismo agrario en España</i> . Gaudí trabaja en el Parque Güell. Nace Vicente Aleixandre
1902	- Por estos años dirige la revista <i>Gran Mundo y Sport</i> . Cursa la carrera de Derecho en la Universidad de Madrid. Traslado al palacio de la calle de Martín de Riscal, nº 3. En torno a 1907, en el piso bajo recibe a la condesa de Pardo Bazán, y acoge una tertulia a la que acuden Gloria Laguna, marquesa de Requena, Carmen de Burgos, escritores, artistas y tonadilleras. Hoyos emprende numerosos viajes por Europa.	- Mayoría de edad de Alfonso XIII. Jura de la Constitución. Huelga General en Barcelona. Fin de la guerra en Sudáfrica. Prórroga de la Triple Alianza.	- Nace la telegrafía sin hilos. Muere Zola. Exposición de pinturas de El Greco en el Museo del Prado. Azorín publica <i>La voluntad</i> , Pío Baroja <i>Camino de perfección</i> , Unamuno, <i>Amor y pedagogía</i> , Valle-Inclán, <i>Sonata de estío</i> , Blasco Ibáñez, <i>Cañas y barro</i> .
1914	- Conoce en París la noticia del atentado del archiduque Francisco Fernando, permaneciendo allí hasta que estalla la guerra.	- Estalla la guerra en Europa. España se declara neutral. Inauguración del Canal de Panamá.	- Unamuno publica <i>Niebla</i> . Estreno teatral de <i>La malquerida</i> de Jacinto Benavente

1917	- Distinguiéndose de los miembros de su clase, que huyen de Madrid, Hoyos permanece en la capital durante la Huelga General.	- Lenin toma el poder en Rusia. Ataque al palacio de invierno. Estados Unidos entra en la guerra europea. Se inician en Madrid las obras del metropolitano. Comienza la huelga general en España.	- Muere Octave Mirbeau y Auguste Rodin. Primer número del periódico “El Sol”. Sale la primera edición completa de <i>Platero y yo</i> , de Juan Ramón Jiménez.
1919	- Muerte de su madre. A partir de ahora ostenta el título de marqués de Vinent. Traslada su residencia a la calle Príncipe de Vergara, nº 12 de Madrid.	- Firma del tratado de Versalles. Se implanta en España la jornada laboral de ocho horas. Se acentúa la conflictividad laboral	- Walter Gropius crea en Weimar la “Bauhaus”. Fallece el poeta mexicano Amado Nervo. Marcel Proust gana el premio Goncourt.
1920	- Tras finalizar la guerra emprende nuevos viajes. En Bélgica comprueba los desastres de la contienda en la ciudad de Lovaina, sobre lo que escribe varios reportajes. Primer encuentro con el líder sindicalista Ángel Pestaña, fundador del Partido Sindicalista en el año 1934	- Tensiones sociales en España. Enfrentamiento patronos y obreros. Atentados anarquistas. La cuestión africana. El problema catalán. Crisis gubernamentales. España ingresa oficialmente en la Sociedad de Naciones.	- Se inaugura el festival de Salzburgo. Muerte de Galdós. Unamuno es condenado a prisión. Paul Valéry publica <i>El cementerio marino</i> . Un incendio destruye el Gran Teatro de Madrid.
1934	- Ingresa en las filas del Partido Sindicalista. A partir de 1935 inicia sus colaboraciones en <i>El Sindicalista</i> , periódico portavoz del partido anarquista, hasta 1939, año de su desaparición.	- Mao Tsé-Tung inicia la “larga marcha” del Ejército Rojo. Hitler suprime los sindicatos en Alemania. Huelga revolucionaria en Asturias. Lluís Companys proclama el estado catalán independiente.	- Pirandello, Nobel de literatura. Muere Ramón y Cajal. García Lorca escribe “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”. Pedro Salinas publica <i>La voz a tí debida</i> . J.R. Jiménez retira sus versos de la segunda edición de la antología <i>Poesía española</i> de Gerardo Diego.
1936	- Pasa los años de la guerra civil en Madrid. Acude diariamente a la sede del Partido Sindicalista. Radio Sevilla da la falsa noticia de su muerte a manos de correligionarios.	- Hitler repudia el Tratado de Locarno. Radicalización de la cuestión agraria en España. Comienzo de la guerra civil.	García Lorca es asesinado en Granada

1938	- Compagina su labor periodística con entrevistas y conferencias en la radio. También visita el circo Price y asiste a veladas de boxeo. A través de <i>El Sindicalista</i> , se solicita para él la Medalla de Oro de la ciudad de Madrid.	- Derrota de las tropas republicanas en la batalla del Ebro. Las Brigadas Internacionales salen de España. Franco forma su primer gobierno de España. Alemania ocupa Austria.	Orson Welles programa en radio “La guerra de los mundos”. Muerte de A. Palacio Valdés y de D’Annunzio. Jean-Paul Sartre publica <i>La náusea</i>
1939	- El 4 de abril es detenido por su significación sindicalista e ingresa en la prisión madrileña de Porlier.	- El 28 de marzo entran las tropas franquistas en Madrid. El Gobierno de la república pasa a Francia. Final de la Guerra Civil. Hitler invade Polonia. Comienza la II Guerra Mundial.	- Muere Sigmund Freud. Antonio Machado muere en el exilio en Colliure. Estreno de “Lo que el viento se llevó”.
1940	- Es sentenciado a treinta años de reclusión mayor, “como autor de un delito de adhesión a la rebelión.” Enfermo, casi ciego, permanece en la enfermería de Porlier, no siendo autorizado su traslado a la cárcel de Ocaña. Tras agravarse su estado de salud, muere el 11 de junio.	- Alemania invade gran parte de Europa tras conquistar París. Entrevista de Franco y Hitler en Hendaya. Muerte de Azaña en el exilio. Ramón Mercader asesina a Trotski.	- Ernest Hemingway publica <i>Por quién doblan las campanas</i> y Graham Greene <i>El Poder y la Gloria</i> , y, de forma póstuma, aparece <i>Poeta en Nueva York</i> de Federico García Lorca. Se exhibe en las pantallas de cine “El Gran Dictador” de Chaplin.



Antonio de Hoyos y Vinent
Cuestión de ambiente, Madrid, Biblioteca Hispania, s.f., 3ª ed.
(1ª ed. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Idamor Moreno, 1903)



El pecado y la noche, Madrid, Renacimiento, 1913.



El Secreto de la Ruleta, Madrid, Biblioteca Nueva, [1919]



"La Novela Semanal"
La argolla, 80:20-enero-1923



"La novela de Hoy"
0,60, 272: 29-julio-1927